

وزیر آغا

شہر

شاہزادہ

اردو رائٹرس



PDF By :
Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell Number : +92 307 2128068

Facebook Group Link :

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/>

سے تناظر

وزیر آغا

اُردو رائٹرس گلڈ — الہ آباد

© اُردو رائٹس گلڈ

طابع : اسرار کرمی پریس الرآباد کاتب : سلیم اللہ نیر الرآباد
بار اول : ۱۹۷۹ء تعداد : چھ سو قیمت : پچیس روپیہ
ناشر : اُردو رائٹس گلڈ ~~~~~ الرآباد

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے نام —

مُصنّف کی دیگر تنقیدی کتابیں

اردو ادب میں طنز و مزاح
نظم جدید کی کروٹیں
اردو شاعری کا مزاج
تنقید اور احتساب
نئے مقالات
تنقید اور مجلسی تنقید
قصواتِ عشق و غم - اقبال کی نظریں

پیش لفظ :
ساحل احمد

(۱)

نئے تناظر:
آشوب آگہی
کلچر ہیرو کی کہانی
دوہے کا کلچر
میسویں صدی کی ادبی تحریکیں
پاکستان کا عصری ادب - اردو نثر
نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کے اثرات
اردو کا تہذیبی پس منظر
علمی زبان اور ادبی زبان
اردو اور پنجابی کا باہمی رشتہ
نفسیاتی تنقید کی اہمیت

(۲)

نئے نقوش :

خسرو
حسرت موہانی کا کاروبار عشق
اقبال - جدید اردو نظم کا پیش رو
چغتائی کا فن
ن۔م۔راشد
مجید امجد - خرقة پوش و پابہ گل
عارف عبدالتین - ایک آوٹ سائڈر
شہزاد احمد - جلتی بھتی آنکھوں کا شاعر

پیش لفظ

(۱)

اردو تنقید نے تقسیم کے بعد ادبی محاکمے کا جو راستہ چنا وہ نظری و فکری اعتبار سے زیادہ معتبر اور سچا تھا۔ جب کہ اس کے قبل کی تنقید محض محاکمہ جاتی اصولوں کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلتی رہی ہے۔ مگر اسی جامد اور ساکت فلسفے کے بطن سے جن نئے "خطوں" کی باز آفرینی عمل میں آئی ان میں نفسیاتی عمل کی وہ تحریک پسندی شامل تھی جس کی رو سے افلاطون و ارسطو کے متعینہ تنقیدی ڈھانچے میں جنبش پیدا ہوئی اور جذبات و تخیل کی جہاں افروز حقیقت پر غور و فکر کی لاسا نے اس روایتی یا جامد سلسلے پر قانع رہنے سے احتراز کیا اور سوچ و فکر کا نیا زاویہ تلاش کیا۔ وہ کردہ پی کی اظہاریت میں *expressionism* ہو یا تحلیل نفسی کا تصور۔ اردو کی تنقیدی دنیا میں پہلی بار تغیر و تبدل کو محسوس کیا گیا اور اسی کردہ چائی یا فرانڈی طرز فکر نے ادب کو جانچنے یا پرکھنے کا جو آلہ ایجاد کیا وہ نہ صرف تخلیقی فنکاروں کو جگانے کے لیے بل کہ نئی قدروں کو پروبال بخشنے کے لیے بھی تھا۔ جس کے باعث ایک سلسلہ اضافات و تغیرات کی رونمائی جاری و ساری ہوئی جو آج کی موجودہ تنقید میں زیادہ منور اور تابانگ صورت میں منظور و مستور دکھائی دیتی ہے۔ جس کے اجلسنے میں نیاز فتح پوری، حسن عسکری، آل احمد سرور، اور مسعود حسین خاں کے بعد جو نام زیادہ پر وقار صورت میں نمودار ہوا وہ نام وزیر آغا کا ہے جنہوں نے جمالیاتی تفوق، فنی و نفسی ہند اور لسانی تفکر کی تثلیث میں اسلوب شناسی کی جو آئینہ سازی کی وہ نقد و میزان کے معینہ و طیرہ کو مسترد کرتی ہے ان کے ادب کے مطالعہ کا طریقہ کار تہذیبی زاویوں سے عبارت ہے جس کے باعث نقد و میزان پر تخلیقی خوشیوں نے تنقید کی گرفت سلوٹوں کو محسوس آہنگ میں تبدیل کر دیا ہے۔ کیوں کہ جہاں

تنقید، تشریح و تفسیر سے بھی آگے کی دنیا ہے۔ جہاں تقدیر فن اور تخلیق فن کی دو دنیاؤں کا فرق مٹ جاتا ہے اور معنوی تجربوں کا نیا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ جس سے مصلحت تہذیبی رویوں اور افکار و اقدار کی احاطہ بندی میں مدد ملتی ہے اور کائنات کی نا آشنا حقیقتوں کی بے نقابی کا عمل بھی پورا ہوتا ہے۔

تنقید بذات خود ادبی تخلیق ہے۔ اس کا کام محض کھوٹے کھرے کی پہچان کرنا نہیں تخلیقی فعالیت کو اجالنا بھی ہے۔ اور پھر اگر تنقید کسی محدود احاطے سے ہی اپنا فیصلہ صادر کرنے پر اصرار کرتی ہے تو قاری اور تخلیق کار کے درمیان کا پردہ ہٹ نہیں پاتا اور وہ دونوں ایک دوسرے کے لیے اجنبی اور نا آشنا رہ جاتے ہیں۔ اس لیے ضروری ہے کہ اس پردے کو تخلیقی فعالیت سے ہٹایا جائے تاکہ ہر قاری اپنے ذوق سلیم کے مطابق نہ صرف ناقد کے نظریہ سے واقف ہو سکے بلکہ وہ تخلیق کار کے دلوں میں بھی جھانک سکے۔ مگر اس کے لیے قاری کا صاحب نظر اور صاحب حال ہونا ضروری ہے۔ مانگی مانگی — بسیا کھیاں رفیق و دم ساز نہیں ہو سکتیں۔ نقاد کی محتاجی ذہنی افلاس کا گھر ہے۔ کلاس روم کے نوٹس اور ادب نما سیاسی جلسوں میں کی گئی شعلہ بار تقریروں کو تنقید کہنا اور انھیں کتابی صورت میں شائع کرنا اور بھی زیادہ عبرتناک ہے۔ ایسی صورت میں وزیر آغا اور ان کے بعض ہم عصروں کی تحریریں تنقیدی مقاصد پر کھری اترتی ہیں جو یہ قول والٹر پیٹر شعر فنی، فکر و تجزیہ اور فنیہ کی عمدہ مثال ہیں جس کی ایک شکل اس تخلیقیت کی ہے جو کائنات کے سر بستہ رازوں کو منکشف کرتی ہے۔ اور ادب کو فطرت سے قریب تر کرنے اور ان میں ایک ہم آہنگی پیدا کرنے پر زور دیتی ہے۔ فرانسیسی مفکرین نے حسن و اجمال کی محسوس سطح پر جس نوع کی نقش گری کا عمل جاری کیا وہ ایک طرح سے "فطرت کی طرٹ واپسی" تھی۔ جو آگے چل کر ایک ایسی ادبی تحریک بنی جو نہ صرف صنعتی زندگی کی پیدا کردہ الجھنوں سے نجات دلانے کے لیے تھی بلکہ سائنسی تہذیب کی مصنوعی ذہنیت اور ادبی آمرت میں دبی انفرادیت کو بچانے کے لیے بھی تھی۔ اسی طرح لان جی تئس کے تصور احساس سے حسن و صداقت کی معنی خیز صورتیں اجمالی گئیں۔ "حسن لامحدود" کے زیر اثر عقل و روح کی باتیں شروع کی گئیں اور نئے ادب میں الوہی اثرات کی نشان دہی پر زور دیا گیا۔ رسکن، کیٹس، مورس، آسکرو وائلڈ، ہیگل، والٹر پیٹر، لان جینس اور کرڈچ کے علاوہ مشرق میں منصور، ابن عربی، کالیداس، بھاسکر، شنکر آپاریہ، حافظ، نعتی اور ولی وغیرہ تک کم و بیش اسی "حسن" کو فوقیت حاصل رہی ہے خصوصاً پیٹرن نے اسی تصور کی روشنی میں تاثر کو اور کرڈچ نے انہماکیت پر زور دیا جس کے اثرات اردو شعر و ادب میں بھی انتہائی گہرے طور پر

دکھائی دیتے ہیں۔ جنہیں اجالے میں نیاز فچھوری اور فراق گورکھپوری کے نام کافی نمایاں ہیں۔ دوسری طرف وزیر آفانے فطرت شناسی اور تہذیبی ضبط و اعتقاد کے رشتے سے جس تنقیدی نظام کی بازیافت کی۔ اس نظام تنقید میں وہ "استعارے" بھی شامل ہیں۔ جن کا تعلق بعض صورتوں میں ان اسطوریہ Myth سے بھی ہے، جو علم الانسان (انتھراپولوجی) یا نفسیات سے کسی نہ کسی طور ہم رشتہ ہیں کیوں کہ یہ استعارے لوک کتھاؤں یا مذہبی رسومات سے حاصل کیے گئے ہیں۔ انہوں نے نیگت کے نسل جانیے اور اجتماعی لاشعور سے بھی خاصہ فائدہ اٹھایا ہے اور اپنی فکری جودت سے ان صدیوں پڑنی سچائیوں کو نئے عروجی تصورات سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا ہے۔ ٹوٹم اور ٹیبو، مین اور یانگ، زمان و مکان، خیر و شر، تاریکی و روشنی، مادہ و روح، ارض و آفاق اور حسن و صداقت ثنویت کی مختلف صورتیں ہیں۔ جن کے توسط سے آریائی رد عمل، اور ارضی انحطاط کی لامحدود اثریت کا ذکر عالمانہ استدلال کے ساتھ کیا گیا ہے۔ جس سے نہ صرف فن و ادب کی نئی تشریح و تفسیر میں مدد ملتی ہے بل کہ عبادتوں کے مختلف رجحانوں اور زمینی تقدس کے رشتے سے رقص و موسیقی، مجسمہ سازی، مصوری، گیت پوجا موسمی تیوہاروں، اور اشران و پوجا اور شاعری کی العبادی حیثیت بھی متعین ہوتی ہے اور روحانی عظمتوں سے روشناسی کا عمل بھی وضوح انگیز ہوتا ہے۔ دراصل ان کی اس تاریخ بیانی سے ثقافتی اور جغرافیائی حقیقتوں کی باز آفرینی مقصود ہے۔ جس کے پس پردہ تہذیبی دائروں کو مشتمل کرنے کا وہ جذبہ بھی ہے جو مختلف تہذیبی اکائیوں کو جوڑنے اور ان کی اکائیت کو اجالنے کا سبب بن سکے اور ایک ایسا ادب تخلیق پاسکے جس سے روحانی مسرت اور باطنی تجربے کی سچائی کشید کی جاسکے لیکن اس کا یہ مقصد نہیں کہ موصوف ٹاپڈ ہیں۔ کیوں کہ ان کا تنقیدی مسلک نہ تو کلی طور پر انشائیاتی ہے اور نہ جمالیاتی یا آرکی ٹائپل بل کہ وہ اسی ثلیث کی خوبصورت اور متوازن شکل ہے۔ اُن کے طرز استدلال کی یہی خوبی ہے کہ کسی مقام پر بھی ہم آہنگی منقطع نہیں ہوتی۔

یونیک کے نظریاتی تصور کے مطابق تہذیبی ارتقار کی جو نشانیاں تلاشی گئی ہیں یا ان کے مختلف ماحول کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس سے شخصیت کی عمیق تہوں کے وضوح انگیز ہونے میں ایک خاص طرح کی قربانی ملتی ہے اور یہ واقعہ بھی ہے کہ افراد و شخص کی باطنی اصالت اسی وقت منظور ہو سکتی ہے جب اس کا تجزیہ ذہنی و فکری دونوں رویوں کی مدد سے کیا جائے اور اس انفرادیت کا جو ادب تلاشا جائے۔ فاضل نقاد نے نفس و آفاق اور تشکیلی فلسفے کے اصولی ضابطوں کو ملحوظ رکھا ہے اور اس کا مطالعہ تخلیق و فعالیت کے توسط سے کیا ہے۔ شہر و رول شعور کے معاملات پر دیگر دول

کو فرش راہ بنائے رکھا ہے۔ اسی لیے اس اربعیت کی تکمیل و تکمیل میں کس نوع کی رخنہ اندازی حائل نہیں ہوتی۔ اردو شاعری کا مزاج، تنقید و احتساب، تخلیقی عمل، نظم جدید کی کروٹیں، تصور عشق و خرد اقبال کی نظریں اور نئے تناظر، اسی فکر و نظر کی نمائندہ کتابیں ہیں جو نہ صرف مثبت قدروں کی امین ہیں بل کہ عمد ساز ادبی رجحانوں کی تقدیر و تعبیر بھی اسی طرح ان تمام کتابوں میں شہریت کی جو بھی اجلی و ثنائی موجود ہے، وہ اُن کے شاعرانہ تفکر اور تشریفی ادعائیت کا کرشمہ ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ان کا تنقیدی رویہ ساتویں دہائی کا پہلا مبسوط انقلابی رویہ ہے جس سے نہ صرف ان کے قد و قامت میں اضافہ ہوا ہے بل کہ اردو تنقید کو بھی نئے جہان معنی کی تلاش کا موقع ملا ہے۔

(۲)

انسانی ارتقا کی مختلف جہتوں کو اجاگر کرنے کی کوششوں میں انھوں نے اس کی نشو و نما پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ سات کروڑ سالوں پر محیط کائنات کے مطالعہ میں *Pliocene* کے پیرڈو کو آدمی نما ہستی کی پہچان کا پہلا پیرڈو کہا ہے جس کی نمائندگی آسٹریلوپیتھکس اور پیرن تھروپس نے کی ہے۔ لیکن *Pleistocene* کے پیرڈو میں برفانی یلغار کے بعد پیرن تھروپس کی نسل نیست و نابود ہو گئی اور اس کی بجائے ایک نئی نسل *Homo erectus* وجود میں آئی۔ جاوا مین اور یکن سین اسی نسل کے نمائندہ نام ہیں۔ آسٹریلوپیتھکس اور ہومو ایریکٹس کے اس طویل فاصلے کے بعد *Homo-Neanderthal* کا دور انسانی ارتقا کی تیسری کڑی ہے جس کی نمائندگی تنیدہ رتھل مین اور گرو میگنان نے کی جو اپنے پیش روؤں کے مقابلے میں زیادہ "انسانی اوصاف سے متصف تھے" وزیر آغل نے ان برفانی یلغاروں کو ہی انسانی ذہانت و تہذیب کی جست کاری کا سبب بتایا ہے۔ ان میں گرو میگنان کی موجودگی "اس ارضی چیلنج کا باعث تھی جو اول اول برفانی یلغاروں کی صورت میں روئے زمین پر نازل ہوا اور جس کے پیش نظر انسان کو جسم و جان کا رشتہ برقرار رکھنے کی اشد ضرورت پڑی" اور فی الصیر کے انہماک کے لیے کچھ انشائیات کی تفویض کرنا ضروری ہو گیا اور "ایک لڑھکتی، لڑھکتی زبان وجود میں آئی"۔ فاضل مضمون نگار نے اسی "آشوب آگہی" کے اگلے موڑوں پر بصارت، بصیرت اور حکم کی تمثیل سے ظاہر و باطن کے مشاہدے، تاریکی و روشنی، اور تضاد و امتیاز کے باوصف نقوشوں کو جس طرح روشن کیا ہے۔ اس سے اُن کی دہک و آگہی کا درجہ باز ہوتا ہے۔ انسانی سفر کی یہ حوس ہارتھ جو جنگل سے شہر تک کروڑوں برس کا فاصلہ رکھتی ہے نہ صرف جاذبیت کی حامل ہے بل کہ انسان کی

عقدہ کشائی کا ذریعہ بھی ہے جسے مصنف نے اتنا پیش قدمی اور پڑھنے کی کہانیوں، آدم و حوا کی داستانِ مراجعت، اشیائے فطرت، عبادت گاہوں، فرنگ و یونگ کے شعور و لا شعور اور واکت ہند کے تجریدی تصورات کی مدد سے وضوح کیا ہے۔ اسی طرح انسانی یونہ ۵۷، نفسی قوت شخصیت کی جبلتی سطح، احساس و آگہی، فارتی و داخلی جبلتیں، ماحول و معاشرہ، اخلاق و تہذیب، تجربہ و مشاہدہ، اجتہاد و تجربہ، ارتکاز و تعلقات، منطقی و تخلیقی زبان اور جزو کل وغیرہ کے توسط سے کائنات کی پہچانی اور ثنویت کی مختلف جہتوں کا تعین کیا گیا ہے۔

اسی طرح ”کلچر ہیر و کی کہانی“ میں جس فوق البشر کو تلاش کیا گیا ہے وہ نصف انسان اور نصف دیوتا ہے۔ جلتا میٹھ، حیا ویتھ، مایو آمانی، کرشن، ہرا کلیس اور اوڈیسس وغیرہ اسی کے نمائندہ ہیں جو عزم و اعتماد اور یقین کی علامت ہیں اور جن کے توسط سے تہذیبی ترقی، انسانی و سائنسی فتوحات اور انسانی صلاحیتوں کی کہانی پیش کی گئی ہے اور مرگ و زیت کے فلسفہ کو ظاہر کیا گیا ہے تاکہ انسانی سرشت اس عرفان و آگہی کا نور کسب کر سکے اور اس کرناک صورت حال سے نجات پاسکے کہ آدمی کو آخر کار خاک میں مل کر خاک ہو جانا ہے۔ لیکن وہ موت کے بعد بھی اپنے مثالی کارناموں سے بقائے دوام کا درجہ حاصل کر سکتا ہے۔

دوسرے کی ساخت، جیسی کل جدید تہذیبی و سی آج بھی ہے۔ اس پر کسی تہذیبی روکا وہ اثر نہیں پڑا جو وہ اپنی بنیادی خصوصیات سے محروم ہو جاتی ”اس کا کلچر ایک خاص ثقافتی تناظر کا آئینہ دار ہے“ اس کے تحت دو فکری دھارے رواں دواں رہتے ہیں جنہیں وزیر آغانے مادی زاویہ نگاہ، اور مادرائی انداز فکر سے منسوب کیا ہے۔ اس مصنف نے گیان دھیان اور رکن دنیا کے ساتھ جنس و رومان، سماجی فعل، اور فطرت پرستی کے میلانات کو بھی بہ حسن و خوبی کیٹ لیا ہے جو ایک معنی میں اسی ثنویت کا بھرپور اظہار ہے جو ہمیشہ سے اس برصغیر کی ثقافت کا امتیازی وصف رہی ہے۔ البتہ مضمون نے دوسرے کی ساخت اور اردو میں کہے گئے دوہوں کو کسی تفصیلی بحث سے علاحدہ رکھا ہے۔

اردو کا تہذیبی پس منظر، علمی زبان اور ادبی زبان، اور اردو و پنجابی کا باہمی رشتہ میں بھی کم و بیش اسی ارضی ثقافت یا ثنویت کی متوازی لہریں موجود ہیں۔

”بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں“ ان کا ایک ایسا مضمون ہے جو آزاد و حالی کی اصلاحی تحریک اور سرسید کی نئی علمی و سائنسی تحریک کے دو متضاد رویوں کا اظہار ہے۔ جس نے سیاسی و

سماجی سطح پر کس حد تک شعروادب کو متاثر کیا۔ چنانچہ اسی سلسلہ تناظر میں اقبال کا تفکر ارضی اور پھر اس سے انحراف، جدیدیت کے پیش رو کی حیثیت سے میراجی کا ذکر، ترقی پسند تحریک اور نو ترقی پسند تحریک کو موضوع گفتگو بنایا گیا ہے۔ پاکستان کا عصری ادب (اردو نثر) اور نئی نسل پر ترقی پسند تحریک اسی سلسلے کی نرم و گرم کر دیاں ہیں اور اسی سلسلے کا آخری مضمون "نفسیاتی تنقید کی اہمیت" ہے۔ اس میں انھوں نے فرائڈ کے لاشور اور نیگس کے اجتماعی لاشور کا محاسبہ کرتے ہوئے یہ تنقید کی ہے کہ "ادب جدید تازہ اور پرانے انسانی تجربات سے ہم نشین ضرور ہے مگر انھیں منتقل کرنے کے بجائے منقلب کرنا چاہئے۔ بحث ہو سکتی ہے مگر ان محدود صفحات میں نہ تو تمام باتیں آ سکتی ہیں اور نہ دوسرے حصے کی اجازت مل سکتی ہے۔

"نئے نقوش" کے جو نئے مضمون سے قطع نظر دوسرے مضامین تخلیقی فعالیت کے نمونے ہیں۔ جن میں انھوں نے نفسیاتی عوامل کی مدد سے ان محرکات کا جائزہ لیا ہے جن سے ادب پارے کی باطنی حیثیت اجاگر ہوتی ہے اور فکری و نظری تصویروں کا نگار خانہ تشکیل پاتا ہے۔ البتہ ان کا ~~جو~~ مضمون مصور احساس چغتائی سے متعلق ہے۔ جس میں مصورانہ اقتضا کے ساتھ مصور کی شخصی ارتکازیت پر بھی بے ٹوک رائے دی ہے اور کافی دور تک سماجی تفکرات اور سیاسی تغیرات کو پارے رکھا ہے۔ لیکن اسی حصے کے دوسرے مضمون میں تشنگی کا احساس باقی ہے جو اس بات کا شاکی ہے کہ اس کے ساتھ انصاف نہیں کیا گیا۔ عارف والا مضمون شخصی تنازعات کی مثال ہے۔

آخر میں، مجھے اپنی ان کوتاہیوں اور محجوریوں کا بھی احساس ہے جس کے باعث نہ تو تفصیلی بحث کر سکا اور نہ مضامین کی زیریں لہروں کو چھو کر بھی ان کیفیات کا اظہار کر سکا جو منصفی کا تقاضہ تھا۔ بہر حال ان چند سطروں کے ساتھ ان محرکات کا شرگزار ہوں جنہوں نے پیش لفظ لکھنے پر اور مصنف کی ہوش ربا تحریروں کو پڑھنے کا موقعہ دیا۔

25/3

نئے تناظر

انسان کے ہاں آگہی کی ابتدا کب ہوتی ہے۔
 اس سوال کا کوئی حتمی جواب دینا کرنا مشکل ہے۔
 خود علم الانسان بھی قیاسیات سے آگے نہیں جا سکا۔
 البتہ اگر یہ خیال ملحوظ رہے کہ انسان اپنی حیات
 مختصر میں زندگی کی پوری داستان کو دہرا دیتا ہے
 تو پھر آگہی کے نمود کے واقعہ کو ایک حد تک نشان
 زد کرنا ممکن ہے مثلاً یہ دیکھیے کہ زندگی کے تخم
 کی طرح انسانی تخم بھی سب سے پہلے سمندر (رحم
 مادر) میں نشوونما پاتا ہے۔ حیاتیات کی رو سے یہ
 زندگی کے بنیاتی دور کا مرحلہ ہے (رحم مادر) سے
 باہر آنے پر انسانی زندگی پہلے چھٹنے پھڑکنے کے دو
 میں داخل ہوتی ہے۔ اس کے بعد پاؤں پر کھڑے
 ہونے کا زمانہ آتا ہے اور آخر میں چلنے کا دور اس
 آخری دور کے لگ بھگ ایک ایسا واقعہ نمودار ہوتا
 ہے جسے آگہی کی ابتدا کا نام دینا چاہئے۔ یعنی

آشوبِ آگہی •

جب بچہ پہلی بار اپنی زبان سے کوئی لفظ ادا کرتا ہے۔ مصر کے اہراموں میں سے ایک پر یہ بات لکھی ہوئی ملی ہے کہ کائنات کی ابتدا لفظ سے ہوئی اور پرانا عہد نامہ بھی اس کی توثیق کرتا ہے۔ پہلا لفظ نام ہے۔ جب تک بچہ رحم مادر میں تھا یا پیدائش کے بعد جب تک وہ محض اپنی ماں سے چسپا رہا تو ماں کو اس بے خود و خال کائنات سے الگ نہ کر سکا جو اس کے چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی۔ لیکن اس کے بعد جب وہ "پہچان" کے مرحلے میں داخل ہوا اور اس نے پہلی بار ماں کو ماں کہہ کر پکارا تو گویا ماں کو کائنات سے الگ کر کے ایک پوری شخصیت تفویض کر دی۔ تشخص کا یہ عمل ہی آگہی کی ابتدا کا عمل تھا۔

واضح رہے کہ پیدائش کے وقت انسانی دماغ کا حجم ۲۲ کیوبک سنٹی میٹر سے زیادہ نہیں ہوتا اور یہ حجم وہی ہے جو ایک گوریل کے بچے کا ہوتا ہے۔ لیکن یورین ایزلے کہتا ہے کہ انسان کا یہ دماغ زندگی کے پہلے ہی برس میں تین گنا ہو جاتا ہے۔ یہی وہ جست ہے جو حیوانوں میں ظاہر نہیں ہوتی لیکن جو انسان کو انسانی اوصاف عطا کر دیتی ہے۔ اگر یہ جست ناکام ہو جائے تو بچہ "احق" کے درجے سے اوپر نہیں جاتا۔ مراد یہ کہ انسانی زندگی کے پہلے ہی برس میں جب انسانی دماغ کا حجم معایتی گنا ہو جاتا ہے تو اس کے ہاں آگہی کی وہ پہلی کرن جاگتی ہے جس کے طفیل ماں سے اس کا انقطاع وجود میں آتا ہے۔ اس سے قبل بچے پر بھکا ہوا ماں کا چہرہ اسے اپنے ماحول ہی کا ایک حصہ محسوس ہوتا تھا۔ مگر اس کے بعد اُسے یہ ایک الگ ہستی کے روپ میں دکھائی دیا اور اس نے اپنی تولی زبان میں اسے ماں کہہ کر پکارا۔ دیکھنا چاہیے کہ آسٹریلوی پیٹکس سے گروسیگنان میں تک آتے آتے انسان نے کس مقام پر اپنی ماں کو پہچانا کہ یہی اس کی آگہی کی ابتدا تھی۔

وقت اور مقام کے تعین کے لئے انسانی زندگی کے پورے پس منظر کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ ویسے تو دودھ پلانے اور بچہ جھننے والے جانوروں کا وہ سلسلہ جس سے انسان بھی تعلق ہے، ارضی وقت کے تقریباً سات کروڑ سالوں پر پھیلا ہوا ہے تاہم جس دور میں آدمی نما ہستی نے پہلی بار اپنے ہونے کا احساس دلایا، علی زبان میں PLEISTOCENE کہلاتا ہے۔ یہ گرم اور مرطوب زمانہ تھا جو آج سے تقریباً ایک کروڑ دس لاکھ سال پہلے شروع ہوا اور پھر آج سے تقریباً دس لاکھ برس پہلے اپنے طبعی انجام کو پہنچا۔ اس دور کا آخری حصہ (یعنی آج سے تقریباً بیس لاکھ سال پہلے)

اس اعتبار سے اہم ہے کہ اس میں اس آدمی نما ہستی کی ہڈیاں ملی ہیں جسے بریڈ ٹارٹ نے آسٹریلیو پتھیکس کا نام دیا ہے۔ یہ مخلوق چار پنجوں کے بجائے صرف دو ٹانگوں پر چلتی تھی۔ اس کا قد چار فٹ اور وزن سیوا من کے رگ بھگ تھا اور وہ ہتھیار استعمال کرتی تھی جب کہ اسی زمانے میں ایک مخلوق جسے پیرن تھروپس کا نام ملا ہے، قد اور وزن میں اس سے بڑی تھی مگر ہتھیار استعمال نہیں کرتی تھی۔ یہ دوسری مخلوق جس کا دماغ گوریل کے دماغ سے بڑا نہیں تھا، بالآخر حرفِ غلط کی طرح مٹ گئی جب کہ آسٹریلیو پتھیکس کا سلسلہ نسب جاری رہا۔ مگر یہ آدمی نما ہستی بھی ان اوصاف سے بھی محض نہیں ہوئی تھی جن سے انسان کی پہچان ہوتی ہے۔ لہذا انسانی شعور کی ابتدا کے سلسلے میں اسے کوئی خاص اہمیت حاصل نہیں۔

آج سے تقریباً دس لاکھ سال قبل وہ دور شروع ہوا جسے ماہرین نے PLEISTOCENE کا نام دیا ہے۔ اور جس میں انسانی دماغ نے وہ حیات لگائی جس کا مظاہرہ ہر انسانی بچے کی زندگی کے پہلے برس میں ہوتا ہے۔ اس دور سے پہلے کا زمانہ (جس کا اوپر ذکر ہوا) گرم اور مرطوب زمانہ تھا جس میں سست الوجود اور ٹھنڈے خون والے جانوروں کی فراوانی تھی مگر PLEISTOCENE کے دوران میں جب زمین نے جھرجھری سی لی اور کوہ ہمالیہ سے ALPS الپس تک پہاڑوں کا ایک عظیم الشان سلسلہ وجود میں آگیا اور اس کے نتیجے میں مشرق وسطیٰ اور برصغیر ہندوپاک کے وسیع علاقے بارانی طوفانوں کی زد میں آ گئے تو زمین کے موسم میں بھی تبدیلی آنا شروع ہوئی۔ وہ پہلے گرم یا گرم مرطوب تھا اب ٹھنڈا ہونا شروع ہوا۔ اس کا پہلا نتیجہ ہی یہ نکلا کہ کرہیہ صورت سست الوجود زمین پر رہنے والے جانور مر گئے اور کرہ ارض پر گرم خون والے جانوروں کا تسلط قائم ہو گیا۔ کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ زمین کی کروش یا بھر بھری سے سطح زمین پر رہنے والی مخلوق پر کیا گزرتی ہے۔ دھچپ بات یہ ہے کہ ہماری زمین کوئی مردہ اور ٹھنڈا تودہ خاک نہیں بلکہ ایک زندہ اور اندر سے پھیلے ہوئے گرم مواد کی حامل ایک "ہستی" ہے۔ یہ ہستی جب کسی وجہ سے جھرجھری لیتی ہے تو اس کی سطح پر رہنے والی مخلوق یا تو مرنے ہستی ہی سے مٹ جاتی ہے، یا اس قدر تبدیل ہو جاتی ہے کہ پہچانی تک نہیں جاتی۔ اسی طرح بعض اوقات ایک ایسی مخلوق جو پہلے قطعاً پس منظر میں تھی، نئے موسمی حالات میں پک کر سامنے آتی اور پھیلنے پھولنے لگتی ہے۔ بس یہی کچھ PLEISTOCENE دور کے آغاز میں ہوا جب زمین کی جھرجھری کے باعث پہاڑوں کا ایک پورا سلسلہ وجود میں آگیا۔ پھر برف کی ایک دبیز چادر روئے زمین کے ایک بڑے حصے پر بچھ گئی۔

قدرت نے برس دیا یہ چار چار بار بچپائی اور ہر بار اسے پیسٹ کر پے رکھ دیا۔ آخری بار آج سے تقریباً بارہ ہزار برس پہلے اسے لپیٹا گیا۔ چادر کے بچھانے اور ہٹانے کے درمیانی وقفوں میں سے ہر ایک تقریباً چالیس ہزار برس پر محیط تھا سوائے ایک کے جو نسبتاً زیادہ عرصہ تک جاری رہا۔ ہمارا ساری انسانی تہذیب آخری برفانی مراجعت کے بعد آنے والے بارہ ہزار برس کے عرصہ میں پروان چڑھی ہے مگر ابھی سے پانچویں برفانی یلغار کے شواہد نظر آنے لگے ہیں۔ ماہرین کا خیال ہے کہ آج موسم کے اعتبار سے ہم وہاں ہیں جہاں سترہ لاکھ ق م میں تھے۔ گویا مزید ساڑھے تین ہزار برس تک پانچویں برفانی یلغار کے شروع ہو جانے کا امکان ہے۔ اگر ایسا ہوا تو اس کے نتیجے میں سمندر کا پانی کم ہو جائے گا، بارانی علاقے خط استوا کی طرف سمت جائیں گے اور زمین کا بہت بڑا حصہ کئی ہزار فٹ گہری برف کے نیچے دب جائے گا۔ چونکہ اس وقت تک انسانی آبادی بہت بڑھ چکی ہوگی لہذا انسانوں کے سوا انہیں کا جو حشر ہوگا اس کا ابھی سے کچھ اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

یہ بات بعید از قیاس نہیں کہ پہلی برفانی یلغار نے اس دنیا کو ایک بڑی حد تک ملبیٹ کر دیا جو *PILOCENE* دور میں تقریباً ایک کروڑ برس تک پھلتی پھولتی رہی ہے۔ مگر جب یہ برفانی یلغار ختم ہوئی اور نسبتاً گرم زمانے کا آغاز ہوا تو زندگی کے وہ نمائندے جو اس یلغار سے بچ گئے تھے برپا ہوئے۔ انسان کے آباؤ اجداد انھیں بچ جانے والوں میں سے تھے۔ جب دوسری برفانی یلغار نے مراجعت کی اور ایک بار پھر سردی کی شدت کم ہوئی تو انسانوں کی جو نسل سلتے آئی وہ اب آسٹریلوپیتھیکس نسل سے بالکل مختلف تھی۔ ماہرین نے اسے *HOMERECTUS* کا نام دیا ہے اور اس کے نمائندوں میں جاوا میں اور پکن میں کا بطور خاص ذکر کیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ پانچ لاکھ سال قبل مسیح سے ایک لاکھ سال قبل مسیح کے مختصر عرصہ میں انسانی دماغ نے ایک حیرت انگیز ترقی کی۔ یورین ایزلے اور این جی۔ بیرل اور بعض دوسرے ماہرین نے انسانی دماغ کی اس تبدیلی کو "انگیزہ" قرار دیا ہے اور گو نظریہ ارتقاء کے عاشق ابھی تک تدریجی ارتقاء کے قائل ہیں۔ تاہم اب کچھ آوازیں ابھرنے لگی ہیں کہ ارتقاء اپنے تئیں قدم اٹھانے کا نہیں بلکہ غیر متوقع طور پر جست بھرنے کا عادی ہے۔ چنانچہ آسٹریلوپیتھیکس اور ہومو ایریکٹس کے درمیان ایک بہت بڑا خلا ہے۔ آسٹریلوپیتھیکس زیادہ سے زیادہ ایک *APE-MAN* ہے جب کہ پانچ لاکھ سال قبل مسیح کے لگ بھگ ہومو ایریکٹس اور پیکر *HOMO* *SAPIEN* جس کے نمائندوں میں منیڈر تھل مین اور گرو میگنان مین قابل ذکر ہیں، انسانی اوصاف سے متصف ہے اور اس کا دماغ جلد قدیم نیم انسانی دماغوں سے حجم میں بڑا اور مختلف ہے چنانچہ جو صورت

حال ابھرتی ہے۔ وہ مذہبی اعتقادات سے کسی طور پر بھی متصادم نہیں۔ یعنی جس طرح مذاہب کے مطابق آدم کو کسی سابقہ نمونے کے مطابق نہیں بلکہ ایک بالکل نئی صورت میں خلق کیا گیا تھا، اسی طرح علم الانسان اب اس بات کا اعلان کر رہا ہے کہ پانچ لاکھ سے ایک لاکھ قبل مسیح کے درمیانی عرصہ میں انسان کی وہ صورت نمودار ہوئی جو سابقہ تمام صورتوں سے بنیادی طور پر مختلف تھی۔ دیکھنا چاہئے کہ یہ فوری اور انقلابی تبدیلی کیوں کر رونما ہوئی۔

زمین کے ابھار (PLEISTOCENE دور کے آغاز میں ہوا) اور پہلی برفانی یلغار کے درمیانی عرصہ میں انسان کے "آباد اجداد" آوارہ گرد تھے اور مشرق وسطیٰ اور جنوب مشرقی ایشیا کے گھاس کے میدانوں میں دوسرے جنگلی جانوروں کے ساتھ رہتے تھے۔ اس وقت تک انھوں نے ہتھیار استعمال کرنے میں ایک حد تک مہارت حاصل کر لی تھی مگر جب دوسری برفانی یلغار ختم ہوئی اور دوسرا اور طویل ترین گرم زمانہ شروع ہوا تو ہم یہ دیکھ کر حیران ہوتے ہیں کہ اب انسان کا دماغ بھی چمک بڑا ہو چکا ہے اور اس کی صلاحیتیں جن میں بولنے کی صلاحیت بھی شامل ہے معاصر پر آگئی ہیں۔ انسانی دماغ کی اس اچانک تبدیلی اور اس کے نتیجے میں آگہی کی نمود کی کئی وجوہ ہو سکتی ہیں۔

بنیادی وجہ وہ چیلنج ہے جس کا سامنا اُسے برت کی یلغار اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال کے باعث کرنا پڑا۔ قدیم انسانی دماغ ایشیا میں تفریق اور تمیز نہیں کرتا بلکہ زندگی کو ایک ناقابل شکست اکائی قرار دیتا ہے حتیٰ کہ وہ وقت کو بھی ماضی، حال اور مستقبل کے خانوں میں تقسیم نہیں کرتا بلکہ ایک مستقل "اب" کی فضا میں رہتا ہے۔ دوسری طرف ذہن کی ترقی سے منطقی انداز فکر کو ہمیز لگتی ہے اور امتیازات سطح پر آجاتے ہیں۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ برفانی یلغاروں میں ظاہر ہونے والے دوسرے گرم زمانے میں (جب ہومو ایریکٹس کو عروج حاصل ہوا) انسان منطقی سوچ کے دور میں داخل ہو گیا تھا یا اس نے وقت کو ادوار میں تقسیم کر لیا تھا بلکہ صرف اس قدر کہ اب انسان کے ہاں ایک ایسا "ذہنی فراز" نمودار ہوا جس پر کھڑے ہو کر اسے اپنے اور ماحول کے درمیان ایک موموم سطحی غلطی نظر آنے لگی عجیب بات ہے کہ پہاڑوں کا سلسلہ ارضی سطح پر ہی نمودار نہ ہوا بلکہ ذہنی سطح پر بھی معرض وجود میں آیا۔ گو اس سلسلے میں اس کی ایک ارضی سطح بھی ظاہر ہوئی۔ مثلاً ایرن۔ جی۔ بیرل نے لکھا ہے کہ انسانی سر کے بائیں جانب ایک ابھار ہے جس کی مدد سے وہ جسم کے دائیں حصے کو کنٹرول کرتا ہے بالخصوص دائیں ہاتھ اور دائیں آنکھ کو ایسی ابھار زبان کی ان حرکات کو بھی کنٹرول کرتا ہے جو گفتگو سے متعلق ہیں۔ یہ ابھار انسانی سر کے بائیں طرف نہیں ہے اب صورت یہ مرتب ہوتی ہے کہ PLEISTOCENE دور کے

کسی مقام پر انسانی سر کے بائیں طرف ایک ابھار سا ظاہر ہوا اور یکایک انسان کا دایاں بازو اور دایاں آنکھ تو انا ہو گئی نیز اُسے تکلم کی صلاحیت بھی حاصل ہو گئی۔ مگر انسانی دماغ کی یہ ترقی اس ارضی چیلنج کے باعث تھی جو اول اول برفانی یلغاروں کی صورت میں روئے زمین پر نازل ہوا اور جس کے پیش نظر انسان کو جسم و جان کا رشتہ برقرار رکھنے کی اشد ضرورت پڑی۔ ایک اور منیبت یہ کہ برفانی یلغاروں کے باعث سست الوجود جانور تو ختم ہو گئے۔ اور کھوڑوں، بیلوں اور بہروں وغیرہ کی ایسی نسلیں وجود میں آ گئیں جن کی رفتار بہت زیادہ تھی۔ چنانچہ انسان جو پہلے خوشہ چینی کے عمل میں مبتلا تھا اور محض ہاتھ بڑھا کر اپنے لئے غذا حاصل کر سکتا تھا، اب اسے تیز رفتار جانوروں کا شکار کرنے کے لئے ذہنی طور پر چاق و چوبند ہونے کی ضرورت پڑی اور اس کا دماغ ترقی کر گیا۔ پھر ایک عجیب بات یہ بھی ہوئی کہ انسان کا جسم جسے دوسرے جانوروں کی طرح موٹی کھال کا لباس عطا نہیں ہوا اور اسی لئے وہ نسبتاً زیادہ حساس ہے، جب برفانی یلغاروں کی زد میں آیا تو اس نے موسم کے ہر وار کو بڑی شدت سے محسوس کیا اور اعصاب کے ذریعے دماغ کو قدم قدم پر اپنے نت نئے تجربات کی رپورٹیں پیش کرنے پر مجبور ہوا۔ نتیجتاً دماغ کو بھی اپنا سکرپٹ بڑا کرنا پڑا تاکہ ان تمام پھیلاؤں اور رپورٹوں کو قبول کر سکے جو انسان کا شکار بدن اُسے گویا تار برقی کے ذریعے پہنچا رہا تھا۔ یوں دیکھئے تو انسان کا شکار پن بھی اس کی ذہنی ترقی میں ممد ثابت ہوا۔ اگر وہ دوسرے جانوروں کی طرح کھال کے موٹے بادلوں میں ملبوس ہوتا تو اس کا دماغ بھی جانور کے دماغ ہی کی طرح موٹا رہتا اور اس میں شعور کی چمک دکھ پیدا نہ ہو سکتی۔ اسی دوران میں ایک بات اور بھی ہوئی۔ جب برفانی یلغاروں کے باعث سست الوجود جانوروں کے بجائے تیز رفتار جانور پیدا ہو گئے تو ان کے ساتھ ہی تیز رفتار اور توندور گوشت خور جانور بھی نمودار ہو گئے اور آدمی کو اپنی حفاظت کے لئے مزید چاق و چوبند ہونا پڑا۔ جسمانی طور پر آدمی کمزور ہے۔ بالخصوص اس کا طویل بچپن ایک نہایت نازک اور خطرناک زمانہ ہے۔ لہذا اپنی بقا کے لئے جہاں اس نے قسم قسم کے ہتھیار استعمال کرنا شروع کئے اور ذہنی چالاکی کا مظاہر کرنے لگا وہاں اس نے گرد ہوں کی صورت میں بھی رہنا شروع کیا تاکہ سب لوگ شکار اور خطرے کی صورت میں یک جا ہو سکیں۔ اس اشتراک عمل کی کامیابی کا تمام تدار و مدار اس بات پر تھا کہ گردہ کے سارے افراد ایک دوسرے سے افہام و تفہیم کا سلسلہ قائم کر سکتے ہیں وہ مقام تھا جہاں قوت گویائی کی ضرورت پڑی اور ایک لڑھکتی لڑکھڑاتی ہوئی زبان وجود میں آنے لگی۔ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ انسانی دماغ کی انقلابی تبدیلی کی سب سے بڑی وجہ وہ چیلنج

تھا جو برفانی میٹھا روں نے مہیا کیا اور جس کے نتیجے میں انسان کے بصری دماغ (V.M.) کی قلب ماہیت ہو گئی۔ بے شک بصری دماغ بن انسانوں کے اس بھی مقابہ میں وہ مکمل بصری دماغ جس میں تکلم کا بعد بھی شامل ہو صرف انسان ہی کو درویش ہوا ہے۔ چنانچہ دیکھ لیجئے کہ ہماری ساری یادداشت بصری ہے، ہمارے خواب بھی تمام تر بصری ہیں اور یہی حال ہماری علامات کہ ہے۔ ہم آوارہ گرد تو کچھ کئی لاکھ برس سے ہیں۔ مگر یہ آوارہ گردی بھی زیادہ تر بصری ہے۔ آج ہماری آنکھیں بصری پورے ماحول بلکہ پوری کائنات کو ٹٹول رہی ہیں۔ حدیہ کہ چہروں کے خدو خال کو دیکھ کر باطن کے چہان پر انوار میں بھی اتر رہی ہیں ہم نظری طور پر تاریکی سے ترسا ہیں اور اسے زیادہ دیر تک برداشت نہیں کر سکتے۔ سنا ہے اب بعض ممالک میں قیدی کی شخصیت کو توڑنے کے لئے آلات اور ادویات کے بجائے تاریکی کو استعمال کیا جا رہا ہے۔ یعنی جب قیدی کو ایک غرضت تک مکمل تاریکی میں رکھا جاتا ہے تو وہ اندر سے ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے۔ اخلاقی اور مذہبی سطح پر بھی ہم نے تاریکی کو شر اور روشنی کو خیر کا نام دیا ہے بلکہ اللہ تعالیٰ کو کامل نور کہہ کر پکارا ہے (کوہ طور کا واقعہ ملحوظ رہے) اسی طرح جملہ مذہبی صحیفوں میں کائنات کا آغاز روشنی کی آمد سے دکھایا گیا ہے۔ روشنی کا سب سے بڑا وصف یہ ہے کہ وہ امتیاز اور تضادات کو ماسنے لاتی ہے۔ گویا روشنی میں ہم ایک شے کو دوسری سے الگ کرتے ہیں۔ دوسری طرف تاریکی کا ایک ہی رنگ ہے جس میں تمام امتیازات اور تضادات مٹ جاتے ہیں اور ایک رنگی کا تسلط قائم ہو جاتا ہے۔ روشنی میں نظر دور تک جاسکتی ہے جب کہ تاریکی میں وہ سمٹ کر ایک نقطہ پر مرکوز ہو جاتی ہے مگر روشنی کی دنیا میں انسان کے علاوہ حیوان بھی تو بستے ہیں۔ انسان کا امتیازی وصف یہ ہے کہ اُسے آج سے چند لاکھ سال پہلے بصارت کے علاوہ بصیرت بھی حاصل ہو گئی اور یہ بصیرت اس کے دماغ کا عطیہ تھا مگر اصل معجزہ اس وقت رونما ہوا جب بصارت اور بصیرت کسی ایک نقطے پر اکٹریں "زبان" نے اس اتصال سے ابھرنے والے کونڈے یعنی آگہی کو لفظوں میں سمیٹ لیا۔ گویا اس تمثیل میں تین کرداروں نے حصہ لیا۔ بصارت، بصیرت اور تکلم!

ان میں سے بصارت کا ذکر اوپر ہوا۔ اس سلسلے میں مزید یہ کہنے کی ضرورت ہے کہ انسان کا سلسلہ نسب ان جانوروں سے ملا ہوا ہے جن کے ہاں باضرو نسبتاً زیادہ تیز ہے مثال کے طور پر *PALAEOCENE* دور میں جو چوہا نما جانور مثلاً *SHREWS* اور *TARRIERS* پر دان چڑھے وہ ناک سے نہیں بلکہ آنکھ سے تسکار کرتے تھے یعنی سونگھ کر نہیں بلکہ دیکھ کر اپنے تسکار پر پہنچتے تھے۔ گلہری آج بھی اپنی غذا کو ہاتھ میں تھاں کر اور اسے دیکھ دیکھ کر کھاتی ہے۔ بعد ازاں انھیں جانوروں سے پیدا ہونے والے بندر اور بناتس

بھی "آنکھ" کے وسیلے ہی سے زندہ تھے، یہ ضروری بھی تھا کیونکہ ان کا گھر درخت کا وہ چھتتا تھا جہاں باصرہ کی توانائی کا ہونا زندہ رہنے کے لئے ناگزیر تھا۔ ایک شاخ سے دوسری شاخ پر کودنے کے لئے نہ صرف آنکھ پر بھروسہ کرنا پڑتا ہے بلکہ دو شاخوں کے درمیانی فاصلے کا اندازہ کرنا بھی ضروری ہے چنانچہ اسی لئے درخت کے ان باسیوں کے ہاں نہ صرف باصرہ کو تقویت ملی بلکہ تیری بہت *THIRD DIMENSION* بھی ابھرائی تاکہ مکان *SPACE* کی گہرائی کا اندازہ ہو سکے۔ پھر درخت کا سارا پھتتا رنگوں اور روشنیوں کا ایک میلہ تھا۔ ہزاروں رنگوں کے پھول اور پھل شاخوں پر مزین تھے جنہیں ہاتھ میں لے کر اور آنکھوں کے سامنے بار بار لانے سے اس مخلوق کے ہاں رنگوں میں تمیز کرنے کی صلاحیت بھی پیدا ہو گئی باقی ہینٹر جانور *COLOR BLIND* ہیں پھر ان کی آنکھیں بھی آپس میں پوری طرح منسلک نہیں جب کہ انسان اور اس کے سلسلہ نسب کے دوسرے جانوروں کے ہاں دونوں آنکھیں ایک ساتھ حرکت کر کے شے پر مرکوز ہو جاتی ہیں۔ چنانچہ صورت کچھ یوں ابھرتی ہے کہ انسان نے تیسری بہت کا احساس باصرہ کی توانائی، رنگوں میں امتیاز کرنے کا وصف اور دونوں آنکھوں کو ایک نقطے پر مرکوز کرنے کی صلاحیت۔ یہ سب کچھ وراثت میں حاصل کیا۔ لہذا اس کا دماغ بھی دوسرے جانوروں سے مختلف، ایک بصری دماغ ہے۔ اس بصری دماغ کے عقبی حصے میں بصارت کا خانہ ہے جس کے ساتھ ہی یادداشت کا حصہ ہے (وہ حصہ جس میں بصری دماغ اپنی جملہ یادداشتوں کو تصویروں کی صورت میں محفوظ کرتا چلا جاتا ہے) اسی طرح اس کے دماغ کا سامنے والا حصہ خوابوں کی آماجگاہ ہے جہاں وہ سوچ بچار کرتا اور آگے کی طرف بڑھنے پر خود کو مائل پاتا ہے۔ یوں اس کے دماغ میں ماضی اور مستقبل کے خزانے ابھرتے ہیں دوسرے جانوروں کے ہاں "حال" کے لمحے پر رکنے کا میلان نہایت قوی ہوتا ہے حتیٰ کہ انسان کے سلسلہ نسب کے جانوروں میں بھی حال کے دائیں یا بائیں زیادہ دور تک جانے کی صلاحیت موجود نہیں جب کہ انسان بیک وقت ماضی اور مستقبل میں دور دور تک آ جا سکتا ہے اور حال سے بھی بے نیاز نہیں ہوتا۔ یہ سہ پہلو شخصیت بنیادی طور پر اس کے بصری دماغ کا کرشمہ ہے۔

انسان کے ہاں آگہی کے وجود میں آنے کا باعث ایک تو اس کا بصری دماغ تھا جو اس نے وراثت میں حاصل کیا۔ دوسری وجہ اس کے ہاں بصیرت کی نمود تھی۔ یہ بصیرت اس طور پر وجود میں آئی جیسے کوئی جزیرہ یکا یک سمندر کی سطح پر ابھرتا ہے۔ قدیم مصر میں یہ عقیدہ رائج تھا کہ کائنات

کی تخلیق ایک ٹیلے پر ہوئی تھی۔ چنانچہ یہی مقدس تصور اہرام مصر کی تعمیر کا باعث ثابت ہوا۔ حضرت موسیٰ نے کوہ طور پر روشنی کا کوندا دیکھا اور اتنا پشیم اور پروسمیتس کی کہانیوں کے مطابق پہاڑ کی چوٹی ہی سے دنیا کی ازسرنو ابتدا ہوئی۔ مقدس مقامات بالخصوص مندر (مثلاً امرنا تھم) عام طور سے سطح زمین سے خاصی بلندی پر ہیں کیونکہ "فراز" کا آگاہی سے ایک ایسا گہرا تعلق ہے جس کی تاریخ، انسانی زندگی کے تقریباً پانچ لاکھ سالوں اور ارض کی زندگی کے دس لاکھ سالوں پر محیط ہوئی ہے۔ مراد یہ کہ جب *PLEISTOCENE* دور سے ذرا پہلے زمین میں ابھار پیدا ہوا (مہالہ سے الپس تک کے پہاڑوں کا سلسلہ) تو گویا زمین کی قلب ماہیت ہو گئی۔ پھر جب آج سے تقریباً پانچ لاکھ سال پہلے انسان کے سر کے دائیں طرف ابھار سامنوار ہوا تو آدمی کی کایا کلیپ ہو گئی مگر سب سے بڑا معجزہ اس کے دماغ کی داخلی سطح سے متعلق ہے جہاں لاشعور کے بے رنگ اور بے صورت سمندر سے شعور کا جزیرہ برآمد ہو گیا۔ فرائڈ اور نیگ دونوں نے داخلی سطح کے اس جزیرے کو ایگو ۵۵ کا نام دیا ہے مگر وہ سمندر جس میں سے یہ جزیرہ نمودار ہوا فرائڈ اور نیگ کے لئے مختلف صفات کا اعلامیہ تھا۔ فرائڈ نے اس سمندر میں معاشرے کی ساری گندی نالیوں کو خالی ہوتے ہوئے دیکھا جب کہ نیگ نے محسوس کیا کہ اس سمندر میں معاشرے کی اجتماعی شخصیت کے سارے دریا گرتے ہیں۔ مگر ذکر سمندر کا نہیں اس جزیرے (ایگو) کا تھا جو اس سمندر سے برآمد ہوا۔ فرائڈ نے شخصیت کی تین پرتوں کی نشان دہی کی ہے (۱D) جو شخصیت کی جبکی سطح ہے۔ ایگو جو اس کی نفسیاتی سطح ہے اور سپر ایگو (۵۵) جو اس کی معاشرتی سطح ہے۔ اڈ وہ دائرہ ہے جس کے اندر ایگو اور سپر ایگو ایک دوسرے سے متغیر ہوتے ہیں۔ اڈ نفسی قوت کا منبع ہے۔ یہ داخلی تجربات کی ایک ایسی دنیا ہے جو "باہر" کے وجود کو تسلیم نہیں کرتی۔ اس کا تعلق صرف اس بات سے ہے کہ کوئی تجربہ پُر لطف ہے یا تکلیف دہ! غور کیجئے تو اڈ انسان کی اس دنیا کے مماثل ہے جس پر جبلت کا راج ہے اور جس میں رہتے ہوئے انسان اپنے ماحول اور اس کے بامیوں یعنی جانوروں، پودوں اور پرندوں وغیرہ سے پوری طرح ہم آہنگ تھا۔ یہ ایک ایسا بارغ عدن تھا جس میں اب کے سوا وقت کا کوئی بُعدا بھی پیدا ہی نہیں ہوا تھا۔ اس وقت آدم کی ساری پسلیاں ابھی سلامت تھیں۔ اس نے برہنگی کو تو بہن رکھا تھا لیکن ابھی اس کے سامنے کوئی ایسا شفاف آئینہ نہیں ابھرا تھا جس میں اسے اپنی یہ برہنگی دکھائی دیتی۔ اس کے بعد یکایک آدم کے جسم سے ایک اور جسم پیدا ہوا (وہی ابھار جس کا اوپر متعدد بار ذکر ہوا) آدم کو یکایک اپنے ننگے پن کا احساس ہوا اور آگہی کی چکا چوندھ چاروں طرف پھیل گئی۔ فرائڈ لکھتا

ہے کہ اڈ کے اندر ایغو نمودار ہوتا ہے اور نمودار ہوتے ہی ذہن کے اندر کی اشیاء کو خارجی زندگی کی اشیاء سے متمیز کر دیتا ہے ایغو یہ سوال نہیں کرتا کہ کوئی شے پُرطعن ہے یا تکلیف دہ۔ بلکہ یہ پوچھتا ہے کہ شے سچ ہے یا جھوٹ! اور ایوں وجود کی جبئی ضروریات اور ارادہ گرد کے ماحول میں دلائل کا ذریعہ سرانجام دیتا ہے۔ سپرائیغو شخصیت کی تیسری سطح ہے اور معاشرے کے قدیم اقدار کی نمائندگی کرتا ہے سپرائیغو شخصیت کا اخلاقی پہلو ہے جو سچ اور جھوٹ میں تمیز نہیں کرتا بلکہ تجربے کے بارے میں یہ جاننا چاہتا ہے کہ وہ نیک ہے یا بد! مگر سپرائیغو کا ذکر ابھی قبل از وقت ہے۔ آگہی کی ابتدا کے سلسلے میں فرائڈ کے حوالے سے یہ جان لینا ہی کافی ہے کہ اڈ کے بے نام اور بے صورت جہان میں ایغو کی نمونے شخصیت کا پہلا تجربہ پورا احساس جاگا احساس جس نے انسان کی داخلی دنیا اور خارجی دنیا کے مابین ایک ہلکی سی لکیر کھینچ دی۔ یہ لکیر پییدہ سحر کی لکیر بھی تھی کہ اس کے بعد آگہی کی چمکا چوند میں امتیازات اور تضادات کے ایک طویل سلسلے کو معرض وجود میں آنا تھا۔ مگر آگہی کی نمود محض بصارت اور بصیرت کے علاوہ تکلم نے بھی شرکت کی۔ تکلم کا آغاز "نام رکھنے" کے عمل سے ہوا۔ قدیم انسان کے گرد اشیاء اور مظاہر کا ایک غدر سا برپا تھا۔ رنگوں، آوازوں اور جسموں کے اس جنگل میں انسان بھی دوسرے جانوروں کی طرح محض جبلت کے سہارے راستہ بنانے پر قادر تھا مگر پھر یوں ہوا کہ کسی عجیب و غریبے یا واقعہ نے اس کی ساری توجہ اپنی طرف مبذول کر لی۔ اور انسان کے اندر ایک ایسا جذباتی نشیخ پیدا کر دیا جو اس شے یا مظہر کو نام عطا کرنے پر ہی فرو ہو سکا۔ "نام" عطا کرنے کا مطلب یہ تھا کہ انسان نے شے یا واقعہ کو اشیاء اور واقعات کے جنگل سے الگ کر لیا اور اسے ایک خاص کردار یا انفرادیت تفویض کر دی۔ میں زبان کا آغاز بھی تھا جس کا مطلب یہ ہے کہ زبان نے "نام عطا کرنے" کی صلاحیت کے باعث ہمت کے بے کنار اور بے صورت سمندر میں ننھے ننھے جزیرے پیدا کر دیے۔ بعد ازاں جب نام کے ساتھ وابستہ انسان کا وہ تجربہ ذہن سے محو ہو گیا جس نے اس نام کو وجود میں لانے کا کارنامہ سرانجام دیا تھا تو بھی نام یا لفظ اپنی جگہ قائم رہا۔ گویا ہر نام یا لفظ ابتداً کسی تجربے یا تصویر سے منسلک تھا مگر تجربے کے فراموش ہونے اور تصویر کے مٹ جانے کے بعد بھی اپنی تجربی صورت میں باقی رہا۔ یوں بان بدبج جذباتی سطح سے تجربی سطح پر آتی چلی گئی اور اس میں ارتکاز کے بجائے تعلقات — CONCEPTS کے لامتناہی سلسلوں کو جنم دینے کا میلان قوی ہوتا چلا گیا۔ چنانچہ زبان کے انھیں دو مختلف نوعیت کے پہلوؤں کے پیش نظر اکسیر نے کہا کہ زبان کے دو روپ ہیں منطقی اور تخلیقی، منطقی منہ کے تحت زبان شعور کی حدود کو وسیع کرتی ہے۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے کوئی شخص لاسٹین

کی جی کو آہستہ آہستہ اونچا کرتا چلا جائے اور لائین کی روشنی کا دائرہ بتدریج زیادہ سے زیادہ جگہ کو روشن کرنے میں کامیاب ہو جائے مگر چونکہ تاریکی کا سلسلہ لامحدود ہے لہذا زبان کا منطقی رخ کو کٹش بسیار کے باوجود شعور کی روشنی سے تاریکی کو شکست نہیں دے سکتا۔ دوسری طرف زبان کا تخلیقی رخ ہے جو کسی شے یا واقعہ پر مرکوز ہو کر بیک بھپکنے میں "کل" کو دریافت کر لیتا ہے۔ لہذا ہر قدم پر شعور دو صورتیں اختیار کرتا ہے، ایک تو تدریجی ارتقاء کی صورت جو تضادات کو دریافت کرتی ہے۔ دوسری ارتکاز کی صورت جو شے کا تشخص کرنے، اسے پہچاننے پر قادر ہے۔ آگہی کا آشوب اس بات میں ہے کہ وہ کبھی تو خود کو ایک لمحہ پر مرکوز کر کے اپنے تخلیقی روپ کو بروئے کار لاتی ہے اور کبھی خود کو چاروں طرف پھیلاتی چلی جاتی ہے۔ پھر جب وہ اس قدر پھیل جاتی ہے کہ رقیق سی ہو کر معدوم ہونے لگے تو دوبارہ ایک نقطے پر خود کو مرکوز کر کے ایک نئے (اور پہلے سے ارفع) تخلیقی روپ کو جنم دے دیتی ہے اور یہ روپ تضادات کے ایک نئے سلسلے کو دریافت کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ گویا انسان کی آگہی ہر قدم پر جاننے اور پہچاننے کے ایک نئے دائرے کو وجود میں لاتی ہے۔ تاہم جب تضادات کا نیا سلسلہ وسیع اور بچیہ ہو کر اس کی گرفت سے نکل جاتا ہے تو وہ پھر سے سمیٹنے لگتی ہے تاکہ ایک نقطہ پر مجتمع ہو کر دوبارہ "زرخیز" ہو سکے۔ یوں انسان کا کبھی نہ ختم ہونے والا آشوب جاری رہتا ہے۔ تاہم اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ آگہی کے تخلیقی رخ کا آغاز اس وقت ہوا تھا جب قدیم انسان نے ماحول کی بے کنار اور سیل نفسا میں اشیاء کو نام دینے شروع کئے تھے۔ یعنی اس بات کا اعلان کیا تھا کہ وہ اب اشیاء کو "پہچاننے" لگا ہے۔ ابتداً انسان کے ہاں آگہی کا مظاہرہ "نام رکھنے" یا "دیکھنے" کے لفظوں میں تخلیقی رخ سے ہوا اور تعلقات قائم کرنے کی روش بہت دیر بعد ظاہر ہوئی۔ آج بھی انسان کے ہاں ادب، مصوری اور دوسرے فنون لطیفہ اس کی آگہی کے تخلیقی رخ کی پیداوار ہیں جب کہ سائنسی ریاضی اور کاروباری مسائل آگہی کے منطقی رخ کا ثمر ہیں۔

قدیم انسان کے ہاں جب آگہی کا نزول ہوا تو اول اول اس کا وہی پہلو ہی منظر عام پر آیا۔ یہ پہلو جو ہر لحاظ سے معنی کا وہ ادراک تھا جس کی انسان نے "نام" سے نشاندہی کی۔ نام گویا شے یا واقعہ کی غالب ترین اور اہم ترین خصوصیت یا جوہر کا تشخص تھا۔ یوں وہی سوچ نے تمام تر روشنی کو ایک نقطہ پر مرکوز کر دیا۔ مگر بعد ازاں جب منطقی سوچ نے جنم لیا تو روشنی کا دائرہ بتدریج پھیلتا چلا گیا اور آگہی کی حدود پھیل کر تعلقات اور تجربی تصورات تک چلی گئیں۔ دائرہ ہیڈ نے اس سلسلے میں تین مراحل کا ذکر کیا ہے یعنی قریبی ماحول کا شعور IMMEDIACY PERCEPTION / معنی کا شعور MEANING PERCEPTION

اور تعلقات قائم کرنے کی روش Conceptual Analysis حالانکہ قریبی ماحول کا شعور تو حیوانی سطح کا غماز ہے اور اس لئے اسے آگاہی کے دائرے میں شامل نہیں سمجھنا چاہئے۔ انسان کے علاوہ جانور بھی تو ارد گرد کے ماحول کا شعور رکھتے ہیں یعنی اس کا نوش لینے پر قادر ہیں ورنہ ان کے لئے زندہ رہنا ہی مشکل ہو جائے مگر انسان کی آگاہی کی ابتدا اس وقت ہوتی ہے جب وہ معنی دریافت کرتا ہے۔ لہذا آگاہی کے سلسلے میں اسی کو پہلا درجہ منظور کرنا چاہئے۔ رہی تعلقات قائم کرنے کی روش تو یہ معنی دریافت کرنے کے عمل کا ایک ثمر ہے اور زود یا بدیر معنی کے مدہم پڑنے پر رقیق ہو جاتی ہے۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے کلچر معاشرے کا تخلیقی رخ ہے مگر جب کلچر چاروں طرف پھیل جاتا ہے تو تہذیب میں ڈھل جاتا ہے اور اگر اسے اپنے بطون سے کوئی تازہ کدوٹ نصیب نہ ہو تو پامال اور پیش پا افتادہ تصورات میں ڈل کر دوبہ زوال ہو جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ آگاہی کا وہ حصہ جو تعلقات قائم کرنے سے متعلق ہے۔ تہذیب کی طرح ہے جب کہ آگاہی کا وہ حصہ جو معنی کی تلاش اور دریافت پر منتج ہوتا ہے کلچر کی طرح غالباً تخلیقی ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ آگاہی کا یہ تخلیقی رخ مجتمع کرتا ہے اور جزو میں کل کو دریافت کر کے اسے ایک الگ حیثیت تفویض کر دیتا ہے مگر آگاہی کا دوسرا رخ از سر نو تضادات کو دریافت کرتا ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ آگاہی کا پہلا مرحلہ کائنات کی بے صورتی اور سیال کیفیت سے صورتوں کو جنم دیتا ہے (گویا انہیں پوری کائنات سے الگ کر کے ان میں سے ہر ایک کا تشخص کرتا ہے) اور دوسرا مرحلہ ان صورتوں کے باہمی تضادات کو دریافت کرتا ہے۔ انسان آگاہی کی ابتدا سے ایک عجیبے محضے میں گرفتار ہے۔ وہ خود کو مجتمع کرتا ہے تاکہ اپنی ذات کا تشخص کر سکے مگر جلد ہی اس کے اندر نئی جھل کردہ قوت کے باعث کائنات کو اپنے تصرف میں لانے اور اپنی ذات کے نقطے سے چاروں طرف پھیل جانے کی آرزو کروں لینے لگتی ہے۔ پھر جب وہ پھیلتا ہے تو قدم قدم پر نئے نئے تضادات پیدا ہونے لگتے ہیں اور اسے اس بات کی اشد ضرورت لاحق ہوتی ہے کہ وہ اپنے پھیلاؤ کو روک کر دوبارہ اپنی ذات میں یکجا ہو جائے۔ مگر کچھ بات یہ ہے کہ ہر بار جب وہ اپنی ذات سے باہر آتا ہے تو اس کا دائرہ عمل پہلے سے زیادہ وسیع ہو جاتا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ انسان کی آگاہی کا دائرہ بتدریج پھیل رہا ہے اور اس کے باعث ہست کا پورا نظام بتدریج منور ہوتا جا رہا ہے۔ تاہم پھیلنے اور سمٹنے کا یہ آشوب جس میں انسان مبتلا ہے۔ سستی فس کی اس رعایت ہی سے مشابہ ہے کہ چٹان کو لڑھکا کر پہاڑ کی چوٹی پر لے جایا جائے اور وہ شام تک لڑھکا کر دوبارہ نیچے آجائے۔ وجہ یہ کہ ہست بے کنار اور لامحدود ہے اور انسان کی آگاہی پھیلاؤ لا محدود کو اپنے تصرف میں کبھی نہیں لا سکتا۔

حقیقت یہ ہے کہ انسان ایک ایسا ذی روح ہے جسے روشنی کی مشعل (آگاہی) تو حاصل ہو گئی ہے مگر جسے ابدی تاریکی زدودیا بدیر اپنے دامن میں سمیٹ لیتی ہے اور روشنی کا یہ ننھا سا نقطہ بچہ رہ جاتا ہے۔ تاہم انسان جس مشعل کو جلاتا ہے اس کی نو تصورات، خیالات اور تخلیقی منظر ہر کی صورت میں مشعل کے بجھ جانے کے بعد بھی باقی رہتی ہے۔ جیسے جیسے انسانوں کا کارواں اس اندھیری کائنات میں آگے ہی آگے بڑھتا ہے اور مشعلیں نمودار ہوتی اور پھر بجتی چلی جاتی ہیں، ایک پراسراری نور Luminosity میں بدستج اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ یوں کائنات آہستہ آہستہ ایک مستقل نوعیت کی پراسراری روشنی سے منور ہو رہی ہے یعنی اُسے اپنی ہی ذات کی آگاہی حاصل ہونے لگی ہے۔ چونکہ اُسے یہ آگاہی انسان کی وساطت سے حاصل ہو رہی ہے۔ اس لئے یہ کہنا غلط نہیں کہ ہم انسان ہی اس کائنات کی "آگاہی" ہیں مگر اس کی سزا ہمیں یوں ملی ہے کہ ہم آگاہی کے آشوب میں مبتلا ہو گئے ہیں آپ چاہیں تو اس کی سزا کی ابتدا کو زوالِ آدمِ خاکی کے واقعہ سے بھی منسوب کر سکتے ہیں۔

(۲)

آدمِ خاکی ابتداً بارغِ بہشت کا ایک مستقل باسی تھا بلکہ وہ تو خود بارغِ بہشت تھا۔ کیونکہ ابھی اس کے سامنے تضاد اور تفریق کی کوئی صورت نہیں آئی تھی۔ مگر پھر ایک روز آدم کی پسلی سے حوئے جنم لیا۔ واضح رہے کہ حوا کہیں باہر سے نہیں آئی بلکہ آدم کے جسم ہی کا ایک حصہ الگ ہو کر حوا کہلایا۔ تاہم آغازِ کار میں ابھی آدم کو اس انقطاع کی خبر نہیں تھی۔ علمِ الانسان کے مطابق زمین پر پروان چڑھنے والی زندگی میں یہ وہ مرحلہ تھا جب انسان کا دماغ باقی سب جانوروں کے دماغ سے مختلف ہو گیا۔ یوں اس کے اور خشک کی دوسری مخلوق کے درمیان دوئی سی پیدا ہو گئی۔ مگر انسان کو ابھی اس بات کا علم نہیں تھا کہ اس کی قلبِ ماہیت ہو چکی ہے اور وہ ایک بالکل مختلف مخلوق بن چکا ہے۔ لہذا وہ دوسرے جانوروں کی معیت میں حسبِ سابق زندگی بسر کرتا چلا گیا۔ اُدھر بارغِ بہشت میں بھی کوئی زلزلہ نہیں آیا۔ آدم اور حوا ایک جانِ دو قالب تھے اور انھیں اس بات کا احساس تک نہیں تھا کہ وہ اب مثبت اور منفی جسموں کے مالک ہیں۔ مگر پھر ایک روز آدم اور حوا دونوں کی آنکھوں میں پہچان کا کونٹا پک گیا۔ آدم نے دیکھا کہ حوا اس سے مختلف ہے اور حوا کو محسوس ہوا کہ آدم اس جیسا نہیں تب دونوں کی آنکھیں پہلی بار "حیا" سے آشنا ہوئیں اور انھوں نے انجیر کے بڑے بڑے پتوں سے اپنے اپنے جسم کو چھپایا۔ دیکھئے کہ آگاہی کے نزول کا پہلا ثبوت ہی حیا کا یہ عنصر تھا۔ وجہ یہ کہ ٹیکس پہچان کے

بعد تھکتی ہیں تاکہ آنکھوں کو وہ کچھ نہ دیکھنے دیں جو وہ دیکھ رہی ہیں۔ عام زندگی میں بھی جب حیا محنت ہوتی ہے تو دوشیزہ عورت بن جاتی ہے اور نوجوان مرد کے بادے میں ظاہر ہو جاتا ہے۔ زمین زندگی میں یہ وہ مرحلہ تھا جب انسان کو اپنا وجود حیوان سے الگ محسوس ہوا۔ اب گویا اس نے پہلی بار ارد گرد کے اشار کو دیکھا اور پہچانا اور اس کی حیرت کی کوئی حد نہ رہی۔ آج بھی بچہ جو انسانی زندگی کے اس دور کا باسی ہے۔ ہر شے کو حیرت سے دیکھتا ہے کیونکہ وہ پہلی بار اس سے آشنا ہوتا ہے مگر جیسے جیسے وہ بلوغت کے مراحل کو طے کرتا ہے، حیرت کے اس تحفے سے محروم ہوتا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب وہ اپنے ارد گرد کے ماحول کو جانور کی طرح محض بے معنی نظروں سے دیکھنے لگتا ہے۔ رائڈگر نے اس کیفیت کو "موجود کو فراموش کرنے" کا نام دیا ہے اور اس سے بیدار ہونے ہی کو انسان کا سب سے بڑا کارنامہ قرار دیا ہے۔ بلکہ اس نے تو یہ تک کہا ہے کہ انسان موت کو سامنے پا کر ہی صحیح معنوں میں "بیدار" ہوتا ہے۔ اسی طرح آؤن کا یہ خیال ہے کہ جنگ ہزار بری رہی، اس کا ایک یہ فائدہ ضرور ہے کہ وہ انسان کو بے حسی کی کیفیت سے جگا دیتی ہے۔ بیسویں صدی میں انسان کو جس پوریت کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے وہ دراصل آگہی کے نہ ہونے کا ہی نتیجہ ہے۔ پرانے زمانے میں صوفی اور یوگی "مرد کو" بیدار رکھنے کے لئے اپنے جسموں کو مزاحینے سے بھی نہیں ہچکچاتے تھے (مثلاً چلہ کشی یا یوگ کے آسن وغیرہ) کیونکہ وہ جانتے تھے کہ انسانی جسم اور ذہن کی یہ فطرت ہے کہ وہ موقع پاتے ہی نیم غنودگی کے عالم میں چلا جاتا ہے۔ لہذا آگاہی یا عرفان کے حصول کے لئے ذہن اور جسم کو بیدار رکھنا ضروری ہے۔ سارترے، ہکسٹے اور کوئن ولسن نے "مسکن" سے جو تجربات کئے ان کا مقصد بھی یہی تھا کہ روزمرہ کی اُس یکسانیت اور بے حسی سے نہات پائی جائے جو انسان کو آگہی کی سطح سے نیچے اتار کر حیوان کی سطح پر لے آتی ہے۔

مگر ذکر قدیم انسان کا تھا جس کے ہاں پہچان کے مرحلے ہی سے آگہی کی ابتدا ہوئی۔ پہچان کی یہ صورت آگہی کے اُس پہلو کا نتیجہ تھی جو مزاجاً وہی ہے۔ یعنی جب انسان آن واحد میں کسی شے کی ماہیت یا جوہر کو دریافت کر کے اسے نام عطا کر دیتا ہے۔ تاہم اس پہلے مرحلے کے بعد اختیار یا نام ایک دوسرے سے متمیز ہونے لگتے ہیں اور شعور کی شعاع قدم بہ قدم پھیلتی چلی جاتی ہے۔ قدیم انسان جب آگہی کے اس دوسرے پہلو سے آشنا ہوا جو مزاجاً مائوسی یا منطقی ہے تو اس نے ساری

کائنات میں تقسیم تفریق اور تضاد کو کارفرما پایا۔ سائنسی سوچ کا یہ طریق کار ہے کہ وہ شعور کی شعلے کو ایک نقطے پر مرکوز کرتی ہے۔ مگر پھر اس شعاع کو پھیلانے لگتی ہے۔ یوں کہ دریافت شدہ نقطہ "ارد گرد کے نقطوں" کے پھیلتے ہوئے منطقوں سے ہم رشتہ ہو جاتا ہے۔ جب کہ وہی سوچ کا یہ طریق ہے کہ وہ شے کو منطقی سوچ کی طرح گرفت میں نہیں لیتی بلکہ اس کے گرد پوانہ وار طواف کرتی ہے اور ایک نقطہ میں پوری کائنات کو دریافت کر لیتی ہے۔ سائنسی سوچ سیدھی سڑک پر سفر کرتی ہے اور اپنے اس سفر میں تعلقات *CONCEPTS* قائم کرتی جاتی ہے جبکہ وہی سوچ دائروں میں سفر کرتی ہے۔ چنانچہ سائنسی سوچ مزاجاً *ANALYTIC* ہے جب کہ وہی سوچ مزاجاً تخلیقی ہے سائنسی سوچ تعلقات کی توسیع کا نام ہے۔ اس قدر کہ آخر آخر میں یہ محض تعلقات کو جوڑنے والے قواعد و ضوابط کا دوسرا نام بن کر رہ جاتی ہے۔ جبکہ وہی سوچ پھیلاؤ کے بجائے ارتکاز کے عمل کی فکر ہے مگر اس کا ارتکاز شے پر باہر راست نہیں ہوتا بلکہ اس دائرے پر ہوتا ہے جس میں شے مقید ہے۔ شے کے ساتھ تو وہ آنکھ مچولی کھیلتی ہے۔ اسی طرح جیسے ایک موسیقار تاروں سے اور شاعر لفظوں سے آنکھ مچولی کھیلتا ہے یعنی انہیں چھونا، چھوڑ دینا، دائرہ میں گھوم کر آنا اور دوبارہ پھیرنا، پھر چھوڑ دینا علیٰ ہذا القیاس — قدیم انسان نے جب وہی سوچ کے تحت اول اول شے کو نام عطا کیا تو گویا شے کا وہ جوہر دریافت کر لیا جو اس وضع کی تمام اشیاء میں ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتا تھا۔ یوں آگہی کے وہی رخ کی ابتدا ہوئی۔ مگر پھر قدیم انسان کی زندگی کے اس طویل دور کا آغاز ہوا جس میں اس نے ایک شے کو دوسری شے، ایک نام کو دوسرے نام سے اور ایک واقعہ کو دوسرے واقعہ سے تمیز کرنا شروع کیا۔ گویا آگہی کے پہلے مرحلے میں انسان نے شے کے اندر جوہر تلاش کیا۔ اور یہ آگہی کا وہی پہلو تھا۔ جب کہ دوسرے مرحلے میں اس نے ایک شے کو دوسری سے تمیز کیا اور یہ عمل مزاجاً سائنسی اور منطقی تھا۔

واضح رہے کہ جب میں کہتا ہوں کہ قدیم انسان کا یہ عمل مزاجاً سائنسی تھا تو اس سے میری یہ مراد ہرگز نہیں کہ اس نے اپنی سوچ کو پوری طرح منطقی انداز کے تابع کر لیا تھا اور پھر اس کی مدد سے وہ ماحول کو معروضی نقطہ نظر سے دیکھنے کے قابل ہو گیا تھا۔ ایسا ہرگز نہیں تھا۔ کیونکہ قدیم انسان ابھی اپنے ماحول (فطرت) سے ایک بڑی حد تک منسلک تھا۔ اور اشیاء کو *IT* کہنے کی صلاحیت اُسے

عطا نہیں ہوئی تھی۔ منطقی یا سائنسی سوچ اس وقت پروان چڑھتی ہے جب انسان اور اس کی کائنات میں ناظر اور منظور کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ یعنی جب انسان اپنے ماحول کو ایک مناسب فاصلے سے دیکھنے پر قادر ہو جاتا ہے۔ اور اُسے اپنی اس حیثیت کا شعور بھی ہوتا ہے۔ بایں ہمہ مجھے اس بات کے اظہار میں تامل نہیں کہ قدیم انسان جب آگنی کے دوسرے مرحلے میں داخل ہوا تو اُسے سب سے پہلے لاتعداد اشیاء کے وجود کا احساس ہوا اور وہ انہیں ایک دوسری سے الگ کرنے میں مصروف ہو گیا۔ یوں اُسے اپنا ماحول گڈ مڈ حالت میں نظر نہ آیا جیسا کہ حیوان کے سلسلے میں عام ہے بلکہ اُسے محسوس ہوا کہ اس کے ماحول کی ہر شے اپنا ایک الگ وجود رکھتی ہے اور دوسری اشیاء سے مختلف ہے۔ ساتھ ہی قدیم انسان کو یہ سوہوم سا احساس بھی ہوا کہ وہ خود بھی (بحیثیت ایک شے) ایک الگ وجود رکھتا ہے۔ مگر آگنی کے اس دوسرے مرحلے کا پھیلاؤ غالباً اس سے زیادہ نہیں تھا۔ بحیثیت مجموعی یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اشیاء کو ایک دوسری سے تمیز کرنے کے عمل نے قدیم انسان کو کل کے بجائے جزو کے وجود کا احساس دلایا یعنی اسے ماحول کی اکائی کے اندر لاتعداد اکائیوں کے وجود کا شعور بخشا اور یوں اسے بکھر اؤ کی اس حالت میں لاکھڑا کیا جسے زیادہ دیر تک برداشت کرنے کی تاب آج کے مہذب اور ترقی یافتہ انسان کو بھی نہیں ہے۔ کچھ عجیب نہیں کہ سوچ کے اس بہم سے سائنسی پہلو نے قدیم انسان کو ماحول سے منقطع ہونے کے کرب انگیز احساس سے دوچار کیا اور وہ رد عمل کے طور پر دوبارہ مجتمع ہونے کی غیر شعوری کوشش کرنے لگا۔

انسانی زندگی میں مجتمع ہونے کی یہ کوشش مانا (MANA) یا واکان (WAKAN) یا اورنڈا (ORONDA) کے تصور میں ظاہر ہوئی۔ کوڈرنگٹن کا خیال ہے کہ یہ مانا کسی ایک شے میں مقید نہیں۔ بعض قبائل میں واکان (مانا) کے بارے میں یہ خیال رائج رہا ہے کہ ساری زندگی ہی واکان ہے۔ وہ تمام اشیاء جو قوت کا مظاہرہ کرتی ہیں، مثلاً تندو تیز ہوائیں، یا گرجتے ہوئے بادل یا مرکز کے کنارے کے توانا اور بھاری پتھر۔ یہ سب مانا ہی کا اعلامیہ ہیں۔ اسی طرح اورنڈا کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ چٹانوں، پانیوں، لہروں، پودوں، حیوانوں اور انسانوں۔ سب میں ایک جوہر کے طور پر موجود ہے حقیقت یہ ہے کہ مانا کا یہ تصور ایک ایسی پراسرار اور لازوال قوت کا تصور تھا جو پوری کائنات میں جاری و ساری تھی۔ یہ قوت ایک رقیق سی شے تھی جو بجلی کی چمک، سیلاب کی تندہی، سمندر کے غروش آتش فشاں پہاڑ کی وحشت، ہوا کے بہاؤ، پھول کی چمک اور انسان اور حیوان کی حرکات۔ ان سب پر محیط تھی۔ گویا مانا کا تصور بنیادی طور پر ایک وہی تصور تھا جس نے کثرت میں وحدت کا نظارہ کیا۔

اور اشیاء کی فراوانی اور بکھراؤ کے پس پشت ایک بے پایاں قوت کو کارفرما پایا۔ دیکھتے ہیں کہ مانا کے تصور نے اس لازوال، بے پایاں اور جاری و ساری قوت کو کسی شخص یا شے میں مرکوز نہیں بلکہ اسے پورے ماحول میں اسی طرح رواں دواں دیکھا جیسے سارے جسم میں خون پھیلا ہوتا ہے گویا یہ قوت کائنات سے باہر کہیں نہیں تھی۔ اور نہ باہر سے کائنات پر حکمراں تھی بلکہ ایک بے صورت انداز میں تمام اشیاء اور مظاہر میں رچی بسی ہوئی تھی۔ چنانچہ قدیم انسان بار بار یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا تھا کہ اشکال و مظاہر کی کثرت، بقلمی اور تصادفات کے اندر ایک ایسی قوت موجود ہے جس میں یہ سارے تصادفات حل ہو جاتے ہیں۔ یہ ایک طرح کا سرائی تصور تھا گویا اس نے فکر کا لبادہ نہیں اوڑھنا تھا۔ بلکہ یوں کہنا بھی شاید غلط نہ ہو کہ مانا کا تصور انسان کی منطقی سوچ کے ابتدائی اظہار کا رد عمل تھا۔ وہ یوں کہ انسان جنگل سے برآمد ہوا تو اس نے جنگل سے خود کو منقطع نہ کیا بلکہ اسے اپنے جسم اور لاشعور میں باقی رکھا۔ جسم کی سطح پر اس کا بہترین اظہار ابوالہول کے مجسمے میں ہوا ہے یعنی مجسمے کا سر تو انسان کا ہے اور باقی سارا جسم حیوان کا جس کا مطلب یہ ہے کہ اس دور میں انسان کے ہاں جنگل کی زندگی تو بدستور موجود تھی مگر اب اس میں انسانی زندگی کا ایک بعد بھی شامل ہو گیا تھا۔ نفسیات نے اسی چیز کو یوں بیان کیا ہے کہ انسان کے شعور کے پیچھے لاشعور کا ایک پورا جنگل موجود ہے جس میں جبلت کا سکہ چلتا ہے گویا انسانی زندگی کے اس مرحلے میں شعور نے تصادفات دریافت کرنے تو شروع کر دیئے تھے مگر انسان کے ہاں اُس جنگل کی یاد ابھی بہت توانا تھی جو ایک نکل کی حیثیت میں اپنا وجود رکھتا تھا اور جسے انسانی روایت "بارغ بہشت" کے نام سے آج بھی جانتی ہے۔

مُراد یہ کہ آگہی کی پہلی ہی چکاچوند میں جب انسان اشیاء کی پہچان کے مرحلے میں داخل ہوا تو آخر فرخ میں اُسے مشاہدات کی ایک زلجی کیفیت CHAOS OF PERCEPTIONS کا سامنا کرنا پڑا جو اس کے لئے سوہان روح سے کم نہ تھا۔ وہ یوں کہ تصادفات و تفریق کے علم نے خود اُسے یہ احساس دلایا کہ وہ ایک اجنبی ماحول میں یکہ و تنہا کھڑا ہے۔ اب اس کی حالت اس بچے کی تھی جو بھڑے میلے میں ماں سے بچھڑ گیا ہو اور اجنبی لارٹھلٹھ نے چہروں کے سیلاب میں گھرا اپنی ماں کی تلاش کرتا پھرے۔ چنانچہ اس موقع پر اس نے اپنی ماں کی آغوش میں پناہ لینے کی جو خواہش کی وہ مانا کے تصور میں ظاہر ہوئی یعنی ایک ایسی قوت کی تلاش پر منتج ہوئی جس کی گود میں ہر شے سملی ہوئی تھی۔

مانا کے سلسلہ میں مزید دو تین باتوں کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ ایک یہ کہ مانا جس شے کا نام ہے وہ کبھی تو ایک قوت کی روپ میں نظر آتی ہے اور کبھی محبت اور خیر کے روپ میں۔ تاہم قوت کا تصور زیادہ

قدیم ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ قدیم انسان کو اول ان قوتوں نے خوفزدہ کیا جو عناصر کی پوش
بن کر سامنے آتی تھیں۔ اور یہ بہت بعد کی بات ہے کہ اُس نے مانا کو خیر اور محبت کا اعلیٰ تصور کیا۔ سو
ابتداءً مانا نے قدیم انسان کو ایک غیر ارضی قوت کی صورت میں متاثر کیا۔ اور اسے احساس دلایا کہ یہ
قوت اشیاء میں جاری و ساری ہے۔

واقعہ رہے کہ ہر چند مانا کا تصور انسانی زندگی کے ایک خاص دور میں ظاہر ہوا اور اُس کا
نہایت گہرا رشتہ اس قدیم ترین دور سے تھا جب انسان جنگل کے ”کل“ کا حصہ تھا۔ تاہم بعد ازاں جب
ایک بے پایاں روح نکل کے بجائے لاتعداد روحوں کا تصور رائج ہو گیا تو بھی یہ تصور قدیم قبائلی زندگی
میں ایک زیریں لہر کی طرح موجزن رہا۔ ویسے بھی ہر انسان بلکہ ہر سوسائٹی میں انسانی زندگی کے جملہ ادوار
کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود رہتے ہیں۔ لہذا اگر دور افتادہ قبائل کے ہاں مانا یا اوند کا تصور رائج
بھی رائج ہے تو یہ اُس تصور ہی کے باقیات میں سے ہے جو کسی زمانے میں ہر شے پر محیط تھا۔ قدرتی
نے لکھا ہے کہ قدیم قبائل میں سے بعض کے ہاں خدا کا بھی تصور ملتا ہے۔ مگر یہ خدا ان کی عام زندگی
سے اتنے فاصلے پر ہے کہ خاص خاص موقعوں کے سوا یہ تصور شاید ہی ان کے شعور میں باقی رہتا ہے۔ مگر
انہیں قبائل میں ایک پراسرار اُن دیکھی اور اُن جانی قوت سے روحانی روابط کے شواہد عام ہیں۔ یہ
شواہد عاجزی، احترام، ممنونیت یا خوف کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ مراد یہ کہ قدیم قبائل کی زندگی کی
زیریں سطح کج بھی مانا کے اُس تصور سے عبارت ہے جو ایک پراسرار قوت کو ہر شے میں جاری و ساری دیکھتا ہے
مانا کے سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ چونکہ یہ قوت ماحول کے رگ و پے میں غول گرم کی طرح
جاری تھی اس لئے قدیم انسان اس کی نشان دہی نہیں کر سکتا تھا۔ چنانچہ اُسے یہ محسوس ہوتا تھا کہ قوت
فطرت کے اندر موجود ہے نہ کہ فطرت سے باہر۔ مگر پھر ایک وقت ایسا بھی آیا کہ انسان کے ہاں منطقی
سوچ کے رجحان کو ہمیز مل گئی اور اُسے یہی قوت جگہ جگہ اکٹھی ہوتی نظر آنے لگی۔ قدیم انسان کی زندگی
میں ایسے کئی واقعات رونما ہوتے تھے جو اُسے ایک عجیب سے جذباتی تشنج کے پسو کر دیتے تھے مثلاً
باد و باراں کا طوفان یا زلزلہ وغیرہ۔ اساسی سطح پر تو قدیم انسان جانتا تھا کہ یہ مانا ہی کی قوت ہے جو ہوا
کو چلاتی یا زمین کو ہلاتی ہے مگر جب وہ خود طوفان میں گھر جاتا یا زلزلے کی زد میں آ جاتا تو ایک بحالی
کی حیثیت میں مبتلا ہو کر زلزلے یا طوفان کو ایک الگ حیثیت دینے پر مجبور ہو جاتا۔ الگ حیثیت تو یعنی کرنے
کا مطلب یہ ہوتا کہ وہ اس واقعہ کو معمول کے دیگر واقعات سے الگ کر کے اس کا تشخص کر رہا ہے۔
یعنی اُسے کل سے الگ کر کے ایک جدو کی حیثیت میں پہچان رہا ہے۔ خود مانا کے تصور کے سلسلے میں بھی

وہ ہر روز محسوس کرتا کہ یہ قوت بعض اشیاء یا شخصیتوں میں جمع ہو گئی ہے مثلاً بادشاہ یا پیر میں۔ اور مزے کی بات یہ ہے کہ یوں جمع ہو جانے والی اس قوت میں دونوں خصائص موجود ہوتے یعنی خیر اور شر دونوں۔ چنانچہ بادشاہ یا پیر کریم بھی ہوتا اور قہار بھی۔ تاہم اب ماننا محض ایک رقیب بے پایاں قوت کے طور پر نہیں بلکہ ایک خاص شے یا جسم میں مرکوز دکھائی دینے لگی اور آگہی کے منطقی روپ کو پھیلانے کے امکانات میسر آ گئے۔ واضح رہے کہ آگہی کے وہی پہلو کے تحت انسان تحفہ وصول کرتا ہے جب کہ آگہی کے سائنسی پہلو کے تحت وہ اپنی ہمت سے اشیاء جمع کرتا ہے۔ مقدم الذکر کیفیت میں مبتلا ہونے والے انسان کی حیثیت اس سیپ کی سی ہے جو بارش کے قطرے کو خود میں جذب کر کے موتی بنا دیتا ہے۔ یہ طریق شاعری اور آرٹ میں عام ہے جہاں خیال کی جھولی میں سارے مضامین غیب سے (یا اوپر سے) وارد ہوتے ہیں۔ مگر الذکر کیفیت کے تحت انسان منتقل نہیں رہتا بلکہ آگے بڑھ کر تعقلات قائم کرتا ہے اور اجزا کو اینٹوں کی طرح جوڑ کر اپنے لئے راستہ بناتا ہے۔ مگر اس کا یہ سفر وہی سوچ کی مہیا کردہ قوت MOTOR FORCE ہی کا دست نگر ہے۔ جب یہ قوت صرف ہو جاتی ہے اور انسان ایک حد تک پھیل چکتا ہے تو سفر کے اگلے پڑاؤ تک پہنچنے کے لئے اسے دوبارہ خود میں مستاپڑتا ہے تاکہ مزید قوت حاصل کر سکے۔ چنانچہ آگہی کا آشوب جاری رہتا ہے۔ قدیم انسان کو اطل اذل مشاہدات کے جس غدو کا سامنا کرنا پڑا تھا اور اس پر تضادات کا احساس جس بری طرح چھلانے لگا تھا۔ اس کا یہ تقاضا تھا کہ وہ اجزائی دنیا کو خیر باد کہہ کر کل کے بے پایاں اور بے نہایت سمندر میں غواہی کرتا چنانچہ اس پر مانا کا تصور وارد ہوا۔ اور وہ کثرت کو وحدت میں منتقل کرنے کے قابل ہو گیا۔ مگر پھر اسی وحدت کے بتوں سے ماما کے مختلف شخصیتوں میں بٹ جانے کی وحدت المہجری اور یوں تضادات کا ایک پورا سلسلہ وجود میں آ گیا اور انسان از سر نو آگہی کے منطقی روپ کی زردیں آ گیا۔ مگر یا وہ اب ایک نئی سطح پر آگہی کے آشوب میں مبتلا ہو گیا۔

اساطیر میں کلچر میری کی اہمیت قریب قریب وہی ہے جو ٹوٹم قبیلے میں ٹوٹم کی ہوتی ہے۔ ٹوٹم قبیلہ ٹوٹم کو اپنا جدا مجد سمجھتا ہے جو ایک رکھوالے کی طرح ٹوٹم قبیلے کے سب افراد کی جان اور مال کی حفاظت کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ٹوٹم قبیلہ اپنے ٹوٹم سے قوت حاصل کر جانے کے نشیب و فراز کا مقابلہ کرتا ہے یوں دیکھا جائے تو ٹوٹم پورے قبیلے یا متعدد قبیلوں میں ایک جوڑنے والی طاقت ہے۔ ٹوٹم ہی کی طرح کلچر میری بھی اپنے مخصوص معاشرتی دائرے سے متعلق ہوتا ہے مگر ٹوٹم کے برعکس وہ اپنے معاشرے کی بہبود و بقا کے لئے آب حیات یا امر و مسیہ کی تلاش میں سرگرداں بھی رہتا ہے۔ علاوہ ازیں ٹوٹم تو ایک تجریدی قوت ہے جو ماضی کے دھند لکوں میں کبھی موجود تھی لیکن جواب ایک محافظ لیکن مخفی روح کی طرح، اپنے

● کلچر میری کی کہانی

علامتی منظر کے وسیلے سے، پورے قبیلہ کی حفاظت کرتی ہے لیکن کلچر میر و گوشت پوست کا لباس زیب تن کئے، اپنے معاشرتی دائرے کے اندر موجود بھی ہوتا ہے اور اس کی حفاظت کرنے کے علاوہ اس کے لئے لازوال قوت کے غزنیوں کی تلاش بھی کرتا ہے۔ گویا کلچر میر و میں انسانی اوصاف موجود ہوتے ہیں مگر وہ انسانی اوصاف کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ سوسن لینگر لکھتی ہے:

"وہ (کلچر میر و) نصف دیوتا اور نصف دیوکش ہے۔ موثر الذکر کی طرح وہ اکثر و بیشتر سب سے بچونا بیٹا ہوتا ہے لیکن اپنے احمق بھائیوں میں سب سے چالاک! وہ اونچے درجے کے خاندان میں پیدا ہوتا ہے لیکن یا تو اسے اغوا کر لیا جاتا ہے یا باہر بھینک دیا جاتا ہے جہاں اُسے کوئی بچا لیتا ہے یا وہ بچپن میں ہی کسی ظلم میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ ظلماتی کہانی کے کردار کے برعکس اس کے جملہ اعمال قید و بند سے رہائی پانے پر ہی شروع ہوتے ہیں اور پھر وہ بنی نوع انسان کو فیض پہنچانے لگتا ہے۔ وہ انسانوں کو آگ، علاقہ اور کھیل عطا کرتا ہے۔ انہیں زراعت، جہاز سازی اور شاید زبان تک سکھاتا ہے۔ وہ ارض کو بناتا، سورج کو تلاش کرتا ہے، کبھی غار، کبھی بیضہ اور کبھی دیار غیر میں، پھر اسے آسمان میں لٹکا دیتا ہے اور بارش اور ہوا کو اپنے تابع کر لیتا ہے۔" ۱۷

ظلماتی کہانی کے ہیرو کے برعکس کلچر میر و انفرادیت کا نہیں بلکہ اجتماعیت کا علمبردار ہے یہ کوئی ایسی افسانوی تخلیق نہیں جو ایک کہانی میں تو ابھرے مگر اس کے بعد کسی اور کہانی میں اس کا ہم شکل تک نظر نہ آئے۔ کلچر میر و تو نام اور جگہ کی تبدیلیوں کے باوجود بنیادی طور پر ایک سے اوصاف کا حامل رہتا ہے۔ نیگ کا خیال ہے کہ ہم عام انسانوں کے بطون میں "فوق البشر کی تلاش کرتے ہیں یعنی ایک ایسی ہستی جو نصف انسان اور نصف دیوتا ہے اور جو ان کے خیالات، صورتوں یا قوتوں کی علامت ہے جو روح کو اپنی گرفت میں لے کر تبدیل کر دیتی ہیں، نفسیات کے نقطہ نظر سے یہ قوتیں اجتماعی لاشعور کے آرکی ٹائپل کے عناصر ہیں اور انسان کا ایک ایسا قدیم درختہ ہیں جو اُس پر اُسی طرح بچھاؤ رہتا ہے جیسے آفتاب کی روشنی یا ہوا! چنانچہ اس درختے سے پیار کر کے انسان اُس شے کو پیار کرتا ہے جو ب انسانوں میں ایک قدر بشر تک کی حیثیت رکھتی ہے۔ یوں انسان اس پراسرار قوت سے ہم رشتہ ہو جاتا ہے

جو کل کا ایک حصہ ہونے کے احساس سے جنم لیتی ہے لہٰذا اس اعتبار سے دیکھئے تو ٹوٹم کی طرح کلچر ہرگز
کا جنم بھی منطقی سوچ کا نہیں بلکہ وہی سوچ کا کرشمہ نظر آئے گا کیونکہ اس کا تعلق روزمرہ کی عام زندگی
کے پس پشت، وقت کے اندر بہت دور تک اتری ہوئی اُس انسانی زندگی سے ہے جو انسان کے
ذہن سے تو محو ہو چکی ہے لیکن آکر کی ٹائپل تصورات کی صورت میں تاحال اسی طرح موجود ہے۔

عجیب بات یہ ہے کہ کلچر ہیرد ایک طرت تو اجتماعی لا شعور میں انسان کی غوامی کا ثمر ہے یعنی
جب پورا معاشرہ ایک تخلیقی رو میں بہہ کر، نسل کے گودام سے تازہ قوت حاصل کرنے کے لئے پلٹتا
ہے تو لا محالہ اس قوت کی حامل شخصیت (یعنی کلچر ہیرد سے متعارف ہوتا ہے۔ اور دوسری طرف
خود کلچر ہیرد جب بنی نوع انسان کو فیض پہنچانے کے لئے ہم جونی میں مبتلا ہوتا ہے تو اُسے بھی
ایک بے نام و نشان، تاریک، مصائب اور حوادث سے اٹے ہوئے جہان میں ترنا پڑتا ہے تاکہ
وہاں سے وہ آبِ حیات لائے جو انسانوں کے سوا دِ اعظم کے لئے ایک بیش بہا نعمت ہے جتنا پتھر
کلچر ہیرد اکثر و بیشتر ایک ہی بنیادی پیڑن کے مطابق سرگرم عمل ہوتے ہیں اور ان کے پیش نظر مقصد
بھی ایک سے ہوتے ہیں۔ مثلاً میریائے ہیرد جلجامیش کو بچے جب جلجامیش کا رفیق کا راکھی و مرگیا
تو جلجامیش کو یہ فکروا من گیر ہوا کہ کہیں اُس کا انجام بھی دیشا نہ ہو۔ دراصل موت کا یہ سانحہ
بظاہر تو انکیلدو سے متعلق تھا۔ لیکن دراصل اس کا تعلق موت کے اس کرناک تجربہ سے تھا جس سے
ہر انسان کو زود یا بدیر گزرنا پڑتا ہے۔ تہذیب کی ترقی کے ساتھ ساتھ قدیم انسان کو اپنی صلاحیتوں
کا عرفان تو حاصل ہو گیا تھا اور اسے اپنے اشرن المخلوقات ہونے پر پورا یقین بھی تھا لیکن
ساتھ ہی وہ اس کرناک صورتِ حال سے بہت دکھی تھا کہ آدمی آخر کار خاک میں مل کر خاک
ہو جاتا ہے چنانچہ موت کو تسک دے کر زندہ جاوید ہوجانے کی خواہش تمام انسانوں کی مشترکہ
خواہش تھی جس کی سیرابی کے لئے ہر فوق البشر کو بگ و دو کرنا پڑتی تھی۔ یہی کچھ جلجامیش نے بھی
کیا۔ اُسے علم تھا کہ اس کا بزرگ اتنا پشتم ہی وہ واحد انسان ہے جو لانا لانی ہو چکا ہے ایسا
لگتا ہے جیسے اس کہانی میں اتنا پشتم کو بھی ٹوٹم قبیلے کے جد امجد کا منصب حاصل تھا۔ اور وہ بھی
ٹوٹم ہی کی طرح زندہ جاوید تھا۔ چنانچہ اس نے اپنے اس بزرگ کو تلاش کرنے کا ارادہ کیا اور
ایک طویل سفر پر روانہ ہو گیا۔ بظاہر تو یہ سفر باہر کی طرف تھا لیکن تضیاتی طور پر دیکھا جائے

تو اس کا رخ اندر کی طرف تھا۔ لہذا اپنے اس سفر کے دوران میں جلجامیش جن رکاوٹوں سے خارج کی دنیا میں نبرد آنا ہوا۔ وہ دراصل اس کے اندر کی رکاوٹیں تھیں۔ اپنے سفر کے ابتدائی مراحل میں وہ کوہِ ماشوت تک جا پہنچتا ہے اور پھر آفتاب کی شاہراہ کے ساتھ ساتھ چلنے لگتا ہے بارہ کوں تک وہ گھپ اندھیرے میں سفر کرنے کے بعد بالآخر شمس (سورج دیوتا) کے پاس پہنچ جاتا ہے۔ شمس اُسے اس کے ارادے سے باز رکھنے کی کوشش کرتے ہوئے کہتا ہے: جلجامیش تم کہاں مارے پھر رہے ہو۔ جس زندگی (ابدی زندگی) کی تمھیں تلاش ہے وہ تمھیں کبھی نہیں ملے گی۔ لیکن جلجامیش پاسان عقل کو خاطر میں لانے والا نہیں چنانچہ وہ اپنا سفر جاری رکھتے ہوئے بالآخر موت کے پانیوں والے سمندر تک جا پہنچتا ہے۔ وہاں اس کی ملاقات غرشاناابی سے ہوتی ہے جو کسی زمانے میں اتناپشٹم کی کشتی کا ملذخ تھا دیکھئے کہ جلجامیش اُسی راستے پر سفر کر رہا تھا جس پر اتناپشٹم نے سفر کیا تھا۔ جلجامیش غرشاناابی سے درخواست کرتا ہے کہ وہ اسے پار لے جائے۔ غرشاناابی درخواست کو شرفِ قبولیت بخشے ہوئے جنگل سے ایک سوہیں تپوار بٹالاتا ہے سمندر کے اس سفر کے دوران اُسے یہ سارے تپوار استعمال کرنے ہیں کیونکہ جو تپوار ایک بار اس سمندر کے پانی سے چھو جائے۔ اسی قدر زہریلا ہو جاتا ہے کہ اسے دوبارہ استعمال کرنا خطرے سے خالی نہیں۔ جو یہ کہ اس سمندر کا پانی بجائے خود موت ہے۔ قصہ مختصر یہ کہ جلجامیش تمام رکاوٹوں کو عبور کر کے آخر کار اتناپشٹم کے حضور جا پہنچتا ہے اور اس سے بقائے دوام کا ماز معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر اتناپشٹم نہایت ملائمت سے اسے بتاتا ہے کہ دیوتاؤں نے لافانی ہونے کا حق صرف اپنے لئے مخصوص کر رکھا ہے اور بنی نوع انسان کی قسمت میں موت لکھ دی ہے۔ اتناپشٹم اُسے بتاتا ہے کہ آدمی کو تو نیند سے بھی مفر نہیں۔ پھر وہ موت کی نیند سے کیونکر محفوظ رہ سکتا ہے۔ اتناپشٹم کی صاف اور کھری باتیں سن کر جلجامیش پوری طرح یابوس ہو جاتا ہے اور بادلِ نخواستہ واپس جانے کی تیاری کرنے لگتا ہے۔ تب اتناپشٹم اُسے ایک پودے کے بارے میں بتاتا ہے جس میں یہ خاصیت ہے کہ وہ بوڑھے کو جوانی عطا کر دیتا ہے۔ مگر اس کے لئے جلجامیش کو سمندر کی تہ میں اتنا ہونگا (گویا اپنی ہی ذات کی گہرائی میں جانا ہوگا) جلجامیش ایسے ہی کرتا ہے اور سمندر کی تہ میں ”سنوِ شباب“ حاصل کرتا ہے مگر اس کی بد قسمتی دیکھئے کہ واپسی کے سفر میں وہ ایک تالاب کے کنارے نہانے کے لئے رکتا ہے اور ایک ناگ پودے کو اٹھا کر لے جاتا ہے (گویا پودا دوبارہ سمندر کی تہ میں پہنچ جاتا ہے) کہانی کے انجام میں جلجامیش سمندر کے کنارے بیٹھا آہ و بکا میں مصروف دکھائی دیتا ہے۔ لے

یہ کہانی یقیناً المیہ کے زمرے میں شامل ہے مگر کیا انسانی زندگی بجائے خود ایک المیہ نہیں؟ کیونکہ اپنی ساری تہذیبی ترقی، سائنسی فتوحات اور بے مثال صلاحیتوں کے باوجود انسان کو آخر کار خاک ہو جانا ہے۔ دراصل جلجامیش کی اہمیت دو وجہوں سے ہے۔ ایک اس لئے کہ اس نے لافانی ہونے کی خواہش کی اور یوں سب انسانوں کی ایک بنیادی خواہش کا ترجمان بن گیا۔ دوسرے اس نے حیات ابدی کے حصول کے لئے بڑے بڑے مصائب کا سامنا کیا اور یوں ایک ایسی مثال پیش کر دی جو ہر انسان کے سامنے سدا رہے گی کہ وہ اگر چاہے تو دیوتاؤں یا مافوق الفطرت ہستیوں کی طرح بڑے معجزانہ طریق سے پہاڑوں اور سمندروں، دیوؤں اور بدروحوں، ناگوں اور دوسرے ہیبت ناک جانوروں پر غالب آ سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں لافانی ہونے کی خواہش اور نکتہ لینے کی آرزو اُس ہستی کی نشان دہی کرتی ہے جو سب انسانوں میں ایک مخفی قوت کے طور پر موجود ہے اگر یہ قوت موجود نہ ہوتی تو انسان دوسرے جانوروں کے مقابلے میں کم زور ہونے کے باعث کبھی اس مقام تک نہ پہنچ سکتا جو اُسے آج حاصل ہے۔

جلجامیش ہی کی طرح حیات و تھ بھی ایک فوق البشر ہے۔ وہ بیک وقت قافی انسان بھی ہے اور مافوق الفطرت ہستی بھی۔ اپنی اس حیثیت میں کہ وہ پہاڑوں کو پھلانگ جاتا ہے اور بوڑھے سمندر سے ریت کا ایک ذرہ نکال کر اس سے پوری ارض کو تشکیل دیتا اور پھر اسے سمندر پر تیرتا ہے نیز مغربی ہوا اُس کے باپ کے روپ میں اور چاند کی بیٹی اس کی ماں کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ وہ یقیناً ایک دیوتا کے روپ میں نظر آتا ہے مگر ساتھ ہی یہ بات بھی ہے کہ اُسے موسم سرما میں بھوکے بچوں کے محسوس ہوتے ہیں اور شہد کی مکھی اسے کات کھاتی ہے اور جانوروں پر اُس کا جادو ناکام ہو جاتا ہے۔ وہ شرارتیں کرتا، عملی مذاق سے لطف اندوز ہوتا اور دوسروں سے حسد کرتا ہے اور یہ تمام باتیں اُسے دیوتا کے مقام بلند سے نیچے اُتار کر آدمی کی سطح پر لے آتی ہیں۔ لہ چنانچہ اساجیر کے بعض ماہرین نے اُسے کلچر ہیر و کبہر کہہ کر پکارا ہے۔ یہی حال پولینیشیا کے کلچر ہیر و مایو آمائی MANUA کا ہے جس میں بیک وقت ایک مسخرے، شریر لڑکے اور دیوتا کی صفات یکجا نظر آتی ہیں۔ ہندو دیو مالایں کرشن کی حیثیت بھی کلچر ہیر و کی ہے کہ وہ ایک طرف تو جنات پر گویوں کے ساتھ رنگ رلیاں مٹاتا ہے۔ ان کا مکھن چرا کر کھا جاتا ہے اور ان سے عملی مذاق کرتا ہے اور دوسری طرف مہابھارت میں بھگوت گیتا کے ذریعے

بلند اور ارفع خیالات کا اظہار بھی کرتا ہے نیز اسکی شکست کسی صورت بھی کسی دیتو تکی شکست سے کم نہیں۔
 دھچپ بات یہ ہے کہ فلسفاتی یا دوسری کہانیوں میں تو ہیرود کو عام زندگی کے مصائب اور
 کرداروں سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے (فلسفاتی کہانیوں میں ابھرنے والے جنوں کے سینگ اگر کاٹ
 دئے جائیں اور پروں کے پر کتر لئے جائیں تو نیچے سے انسان ہی برآمد ہوں گے) لیکن کلچر ہیرود عناصر
 فطرت مثلاً ہوا، پانی، زلزلہ، سیلاب وغیرہ سے بھی متصادم ہوتا ہے اور ساری فطرت کو زیر پالانے کی
 کوشش کرتا ہے۔ اپنے لئے نہیں۔ بنی نوع انسان کے لئے۔ کیمپ بل نے لکھا ہے کہ ہیرود عام دنیا
 سے ایک غیر ارضی تحیر کی دنیا میں چلا جاتا ہے جہاں وہ بڑی خوفناک قوتوں پر غالب آتا ہے۔ تب
 وہ اس پراسرار ہم سے ایک ایسی شکست حاصل کر کے لوٹتا ہے جو بنی نوع انسان کے لئے غیرادریک
 کا پیغام ہے مثلاً جے سن کی کہانی کو سمجھئے۔ اس کہانی میں جے سن ایک کلچر ہیرود کے طور پر ابھرتا ہے اور
 آجمنٹ مصائب سے گزرتے کے بعد بنی نوع انسان کے لئے سنہری اون حاصل کرنے میں کامیاب ملے۔
 مگر دراصل اُس کی تمام تر مہمات کا رخ اندر ہی کی طرف ہے جہاں وہ نسل کے قدیم ترین تجربات سے
 قوت حاصل کرتا ہے۔ یوں دیکھئے تو کلچر ہیرود کا منصب بنی نوع انسان کو اُس کے ماضی سے منسلک
 کرنا بھی قرار پا سکتا ہے۔

اس سلسلے میں مزید دو مثالیں کلچر ہیرود کے منصب اور طریق کار کو واضح کرنے کے لئے
 ضروری ہیں۔ ایک مثال ہیراکلیس کی ہے اور دوسری اوڈیسیس کی۔ قابل غور بات یہ ہے کہ ان سب
 کہانیوں میں انسان ہی کو مرکزی حیثیت ملی ہے۔ حتیٰ کہ خود دیتو بھی جب آسمان سے زمین پر اترتے ہیں
 تو اکثر و بیشتر انسان ہی کے لباس میں سرگرم عمل دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً ہیراکلیس کا تفسہ لیجئے جو زئوس
 کا بیٹا تھا۔ ایک روایتی کلچر ہیرود کی طرح ہیراکلیس کو پیدا ہوتے ہی ہیرا کے حسد کا سامنا کرنا پڑا۔ ہیرا
 نے اسے مارنے کے لئے دو ناگ بھیجے لیکن ہیراکلیس نے اسے کھل دیا۔ پھر ہیراکلیس جوان ہوا۔ اس نے
 گناہ کی دیوی کو دھتکارا اور نیکی کی درخشندہ کو اپنایا اور اپنی ساری زندگی عظیم کاموں کے لئے وقف کر دی
 گویا ہیراکلیس نے عیش و آرام پر انسان کی فلاح و بہبود کے مقدس کاموں کو ترجیح دی۔ کہانی کے
 مطابق ہیراکلیس نے اس دیوانہ کی تخت جو ہیرا نے اس پر نازل کی تھی۔ اپنے بچوں کو مار دیا مگر پھر
 جب وہ ہوش میں آیا تو اس کے ضمیر نے اسے کچھ کے لگائے اور اس نے اپنے گناہ کا کفارہ ادا کرنے کے
 لئے خود اذیتی کے بارہ مراحل سے خود کو گزارا مگر خود اذیتی کے یہ مراحل دراصل اس کے اپنے معاشرے
 کی فلاح و بہبود کے لئے ناگزیر بھی تھے جس کا مطلب یہ ہے کہ ہیراکلیس دراصل اپنی ذات کو معاشرے

کے لئے وقف کر رہا تھا۔ اس سلسلے میں ہیراکلیس نے شیر، ناگ، سور، وحشی پرندوں، کرپ کے بیل،
 خونخوار گھوڑوں، اور خونی کتے کو جس جو انمردی سے تہ تیغ کیا، یہ ایک خاصی طویل داستان ہے مگر دیکھنے
 کی بات یہ ہے کہ ایک عام زرعی معاشرے کو جن زمینی آفات کا سامنا کرنا پڑتا ہے ان میں خگی جانور
 سرفہرست ہیں۔ چنانچہ ہیراکلیس ایک رکھوالے کی طرح اپنے زرعی معاشرے کو آفات ارضی سے بچانے
 پر مامور نظر آتا ہے۔ البتہ اُس کی ایک مشقت ایسی بھی ہے جو اسے رکھوالے کے منصب سے اوپر اٹھا
 کر ایک ہم جو کے مقام پر لے آتی ہے اور یہی دراصل ایک کلچر ہیرو کا سب سے بڑا منصب بھی ہے۔
 چنانچہ جب وہ سنہری سیبوں کے حصول کے لئے روانہ ہوتا ہے تو اُس کی ہم سنہری اون کے لئے جسے سن
 کی ہم ہی کا ہم تپہ قرار پاتی ہے۔ اس ہم کے دوران میں ہیراکلیس کو بہت سے مصائب سے گزرنا پڑا۔
 ایک جگہ ایسی بھی آئی جہاں پرومیتھیس چٹان کے ساتھ جکڑا ہوا کھڑا تھا۔ ہیراکلیس نے پرومیتھیس
 کو آزاد کیا اور زئیوس سے درخواست کی کہ وہ اس پر رحم فرمائے۔ پرومیتھیس نے خوش ہو کر ہیراکلیس سے
 کہا کہ وہ اس کے بھائی اٹلس کی تلاش کرے کیونکہ اٹلس ہی کو سنہری سیبوں کا علم ہے اور اب اٹلس کا
 حال دیکھئے اُسے ایک عجیب و غریب فرض سونپا گیا تھا۔ یعنی وہ اپنے شانوں پر آکاش کو اٹھائے کھڑا
 تھا۔ جب ہیراکلیس اس کے پاس پہنچا تو اٹلس نے اس سے کہا "بھائی! میں تمہیں سنہری سیب خود
 لائے دیتا ہوں لیکن تم ذرا اس آکاش کو کچھ دیر کے لئے اپنے شانوں پر اٹھا لو۔" ہیراکلیس نے
 تعمیل ارشاد میں آکاش کو اپنے شانوں پر رکھ لیا۔ بعد ازاں اٹلس سنہری سیب لے آیا مگر وہ خوش تھا
 کہ اُسے کچھ عرصے کے لئے آکاش کے بوجھ سے تو نجات ملی تھی۔ لہذا اب اس نے چاہا کہ ہیراکلیس کچھ دیر
 اور اس بوجھ کو اٹھائے رکھے مگر ہیراکلیس بھی بڑا کایاں تھا۔ اس نے اٹلس سے کہا "بھائی جان! میں
 تمہارے لئے یہ بوجھ اٹھانے کو تیار ہوں مگر چونکہ اس مشقت کا عادی نہیں ہوں اس لئے تم
 زدی اس کو تھا موتا کہ میں اپنا شانہ سہلاؤں۔ اس کے بعد میں دوبارہ اسے اٹھاؤں گا۔" راؤس نے
 بڑے مزے سے یہ کہانی بیان کرتے ہوئے ایک تبسم زیر لب کے ساتھ لکھا ہے کہ جب اٹلس نے دوبارہ
 یہ بوجھ اٹھا لیا تو ہیراکلیس نے اس کا ٹکریہ ادا کیا، سیب اٹھائے اور چلتا بنا۔ یہ تو معلوم نہیں کہ
 اس کے جواب میں اٹلس نے اسے کن مغلظات سے مخاطب کیا مگر آسمان ابھی تک گرا نہیں۔
 اس لئے قیاس یہ کہتا ہے کہ اٹلس اپنا فرض بدرجہ احسن پورا کر رہا ہے — اس کہانی

میں بھی ہیرا کلیس نے روائتی کلچر ہیرا کی طرح بنی نوع انسان کے فائدے کے لئے ہم جوں کا منصب سمجھا لیا ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اب انسان اور دیوتا کا فاصلہ کچھ اور بھی کم ہو گیا ہے اور انسان اور دیوتا ایک ہی سطح پر نظر آنے لگے ہیں۔ یہ گویا مذہب الارواح کی تختِ تخت دنیا سے ایک سیلے اور جڑی ہوئی دنیا کی طرف انسان کی وہ جست ہے جو مزاجاً وہی نوعیت کی ہے کہ جوتنا اور مربوط کرنا اس کا مقدس ترین مقصد ہے۔

دوسری کہانی اڈلیسیس کی ہے۔ اڈلیسیس نے اپنی خوبصورت بیوی بینی لوش کو الوداع کہی اور ایک طویل سفر پر روانہ ہو گیا۔ بظاہر اس سفر کا کوئی مقصد نہ تھا مگر چونکہ یہ انسان کی ہم جوں کا اعلامیہ تھا اس لئے اس کا مقصد بھی یوں متعین ہو گا کہ انسان اگر رُک جائے تو اس کے افکار کو زنگ سا لگ جاتا ہے اور زمین اُسے دوبارہ اپنی آغوش میں سمیٹ لیتی ہے لہذا وہ سفر اختیار کرتا ہے تاکہ اس کی صلاحیتیں کُند نہ ہو جائیں ویسے بھی ہر انسان کے اندر ایک لوش ایٹر موجود ہے جو زود یا بدیر اُس پر غالب آنے کی کوشش کرتا ہے لہذا اس بات کی ضرورت پڑتی ہے کہ انسان خود کو سہا کے اس عمل سے بچائے رکھے۔ مجھے کئی بار یہ خیال آیا کہ اڈلیسیس کی ساری ہم دراصل "نیند" ہی کے خلاف تھی مثلاً طوفان نے اڈلیسیس، اور اس کے ساتھیوں کو ایک پُراسرار جزیرے میں لایچھینکا جہاں بعد از دوپہر کی ایک سلاہینے والی کیفیت سدا مستط رہتی۔ وہاں کے لوگوں نے انھیں لوش لاکر دیا اور اس لوش کا یہ وصف تھا کہ جو کوئی اُسے کھا لیتا، اس کے دل میں حرکت کرنے کی خواہش ہی ختم ہو جاتی اور وہ چاہتا کہ بس لوش ہی کھاتا چلا جائے اور ایک شیریں سی غنودگی میں ڈوبا رہے۔ اڈلیسیس نے اس خطرے کو بھانپ لیا۔ اور اپنے ساتھیوں کو جزیرے سے نکال لے گیا۔ اسی طرح سفر کے دوران میں اڈلیسیس اور اس کے ساتھی ایک ایسے جزیرے پر جا اترے جہاں ایک جادوگرنی کا راج تھا۔ اس جادوگرنی نے جزیرے کے سارے جانوروں سے اُن کی تندی اور خونخواری چھین لی انھیں TAME کر دیا تھا۔ یہ بھی گویا جانوروں کو لوش کھلا کر انھیں غنودگی کے پیر کر دینے کا ایک عمل تھا۔ اس جادوگرنی نے اڈلیسیس کے ساتھیوں کو دعوت کھلائی اور وہ دعوت کھاتے ہی سوروں کے گلے میں تبدیل ہو گئے (یعنی انکی ذہنی چمک دمک اور ہم جوں کا میلان ختم ہوا) مگر اس موقع پر بھی اڈلیسیس نے انھیں بچالیا اور وہ دوبارہ انسان کی جون میں گئے۔ اس طرح جب اڈلیسیس اور اس کے ساتھی سارن کے جزیرے کے قریب پہنچے تو ان پر ان جادوگرنیوں کی آواز غالب آنے لگی جو پرندوں کی طرح تھیں ان کا گانا آنا شیریں اور سحرانگیز تھا کہ اُسے سنتے ہی مسافروں کی قوتِ ارادی مغلوب ہو جاتی تھی اور وہ جزیرے

میں اتر کر گانے والی جادوگریوں کے گرد ایک دائرہ سا بنا کر بیٹھ جاتے تھے اور بیٹھے ہی رہتے تھے حتیٰ کہ ان کے جسم کلا کر پھر سوکھ کر چُڑھ رہ جاتے تھے۔ اوڈیسس کو اس بات کا علم تھا۔ لہذا جزیرے کے قریب آتے ہی اس نے اپنے ساتھیوں کے کانوں کو موم سے بند کر دیا تاکہ انھیں "نغمہ سنائی" ہی نہ دے۔ یوں وہ انھیں اس بار بھی بچائے گیا۔ غور کیجیے کہ اوڈیسس کی کہانی میں **لوٹس**، **دعوت** یا **نغمہ** ایک ہی شے کے مختلف نام ہیں۔ وہ شے جس کا کام نیند نازل کرنا ہے تاکہ انسان کی ساری شخصیت ہی مفلوج ہو کر رہ جائے۔ اسی لئے میں نے اس بات کا اظہار کیا کہ اوڈیسس کی مہم دراصل "نیند" کے خلاف ہے جو افرادی نہیں۔ قوموں کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ یوں دیکھئے تو اوڈیسس کی حیثیت ایک کلچر ہیرو کی ہے کہ اس نے انسان کو بے عملی کی حالت میں مبتلا ہو جانے سے بار بار روکا اور اپنے پیچھے آنے والوں کے لئے ایک خوبصورت مثال چھوڑ گیا۔

انسانی معاشرہ میں کلچر ہیرو کی روایت ایک ایسے دور میں پروان چڑھی جب خود انسان بھی ایک طویل آوارہ خرامی میں مبتلا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب برف چوتھی بار قطب شمالی کی طرف مرجعیت کر چکی تھی اور اس کے نتیجے میں ایک طرف تو یورپ میں گھنے جنگل نمودار ہو گئے تھے اور یوں بارانی طوفانوں نے اب یورپ کو اپنا تختہ مشق بنایا تھا اور دوسری طرف افریشیا کے سرسبز و شاداب میدان بارش کے یکا یک کم ہو جانے کے باعث بڑے بڑے صحراؤں میں تبدیل ہو گئے تھے۔ لاکھوں برس سے افریشیا ایک سرسبز و شاداب خطہ زمین تھا جو انسان کے لئے ایک جنتِ ارضی کی حیثیت رکھتا تھا مگر پھر یکا یک موسم خشک ہونے لگا اور تہمازتِ آفتاب میں زمین جھلسنے لگی۔ اسی قدر کہ اب انسان کو ایک گھونٹ پانی یا مٹھی بھر اناج کے لئے بعض اوقات سینکڑوں کوس کا سفر کرنا پڑتا تھا چنانچہ اس کے ہاں آوارہ خرامی کا ایک طویل دور آیا اور وہ اپنے ریوڑوں کی میٹ میں گھاس کے قلعوں یا آب شیریں کے چشموں کی تلاش میں مارا مارا پھرنے لگا۔ اس آوارہ خرامی کے دوران میں جب جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لئے بعض انتہائی نازک مراحل آتے تو انسان کو ہم جوتی میں بھی مبتلا ہونا پڑتا تاکہ قبیلے کو موت کے جبروں سے بچایا جاسکے۔ خیال یہ ہے کہ کلچر ہیرو کی نود انسان کی اس مہم جوتی کی افسانوی تصویر تھی مگر کلچر ہیرو کی اہمیت محض افسانوی یا تصویری نہیں کیونکہ بظاہر تو کلچر ہیرو باہر کی دنیا میں سرگرم عمل ہوتا ہے اور آلام و مصائب پر غالب آکر اپنے قبیلے کے لئے (مدرسہ، آبِ حیات، سنہری اون یا سنہری سیب حاصل کرتا ہے لیکن دراصل اپنی ذات کے اندر غواہی کرتا ہے اور بہت سی نفسیاتی اور جبلتی رکاوٹوں کو عبور کر کے نسل کے اُس گودم تک

رسائی پانے میں کامیاب ہوتا ہے جس میں پوری نسل کی محض قوت اُسی طرح محفوظ پڑی ہے جیسے بیج کے سخت پھلکے کے اندر اس کا مغز پھر جس طرح بیج کے مغز کے اندر روئیدگی کا سارا جوہر موجود ہے بالکل اسی طرح فرد کے بطون میں وہ لازماً قوت موجود ہے جس کے متحرک ہونے پر خود فرد اور اس کی وساطت سے پورے معاشرہ کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے اور وہ از سر نو تازہ دم ہو کر مسدود عمل ہو جاتا ہے۔ گویا کلچر میر و خارجہ سطح پر تو اپنے زمانے کی ہم جوی کے میلان کی علامت تھا مگر حسی سطح پر ایک حیات نو کا محرک تھا۔ تاہم اُس کا یہ عمل انسانوں کو منتشر ہونے پر نہیں بلکہ منسلک اور مربوط ہونے پر آمادہ کرتا تھا اور اس لئے بحیثیت مجموعی وہی سوچ کے تابع تھا۔

(۲)

اساطیر میں کلچر میر و کی اہمیت کو پوری طرح اجاگر کرنے کے لئے یہ نہایت ضروری ہے کہ اسطورہ سازی کے میلان کا بھی تجزیہ کیا جائے اس سلسلے میں سب سے پہلے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اسطورہ انسان کے رجحانِ نقل کی پیداوار ہے؟ اس سوال کا جواب فوری طور پر ہاں یا نہیں میں نہیں دیا جاسکتا۔ البتہ اس سلسلے میں بس شواہد بے حد دلچسپ اور خیال انگیز ہیں۔ مثلاً یہ دیکھئے کہ ایک طویل موسمی جزر و مد کے بعد قدیم انسانی معاشرے کا جو ڈھانچہ آخر آخر میں نمودار ہوا، اس کے بالکل متوازی اور اسی زمانے میں اسطورہ کا ایک پورا نظام بھی متشکل ہو گیا۔ سوچنے کی بات ہے کہ کیا یہ اسطورہ نظام خود رد تھا یا اس کی تشکیل میں انسان کے اُس رجحانِ نقل نے حصہ لیا تھا جو فن میں سعیِ تخلیق مکر کی صورت میں سامنے آتا ہے؟ قیاس غالب ہے کہ جس طرح بچہ جو کچھ صبح سے شام تک دیکھتا ہے اسی کو اپنے کھیل کا موضوع بناتا ہے بالکل اسی طرح انسان نے اپنی معاشرتی زندگی کے جس نظام کو مادی آنکھ سے دیکھا اسے اپنے تخیل کی آنکھ سے ایک نیا روپ عطا کر دیا۔ مادی آنکھ گوشت پوست اور چرنے گلے کی حقیقی زندگی کو دیکھتی ہے مگر تخیل کی آنکھ اسے ایک لطیف سی دھند میں چھپا دیتی ہے یا خواب میں پیٹ دیتی ہے۔ یوں کہ اسکی کڑھکی اور سیاٹ پن، ایک عجیب سی پراسرار لہر سے دھکنے لگتا ہے۔ قدیم انسان کے ہاں مادی زندگی کے جملہ مراحل اساطیر کے اندر اسی طرح منعکس نظر آتے ہیں جیسے گھریلو زندگی کے مختلف ابعاد بچوں کے کھیل میں نمودار ہوجاتے ہیں۔ اس فرق کے ساتھ بچوں کے کھیل یا خواب کا شیرازہ بے سمت اور کٹا پھنسا ہوتا ہے اور فنی ترتیب سے آشنا نہیں ہوتا لیکن اس طور اور اس کے بعد فن کے منظر میں مادی زندگی کا عکاسی ایک فنی ضابطے کے تابع ہو کر تخلیق پر منتج ہوجاتی ہے،

یعنی اس میں پراسراریت اور خواب کی سی کیفیت تو بچوں کے کھیل یا بالوں کے جاگرت کے پسوں سے مشابہہ ہے لیکن تخلیقی عمل اسے ایک نئی صورت بھی تفویض کرتا ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا معاشرتی زندگی اور اس کے ہر جز و مدئے اسطور کے ایک متوازی نظام کو وجود میں آنے کی تحریک ہمیشہ دی ہے۔ مثلاً جب انسان خبگل کا باسی تھا تو اس کے خبگل کی پرواز جنوں بھوتوں کی تخلیق ہی کی حد تک تھی یعنی اس مافوق الفطرت ہستیوں کی تخلیق جن کی زد بہت محدود تھی۔ وہ زیادہ سے زیادہ کسی ایک درخت، غار، چٹان پہاڑ یا درختوں کے جھنڈ سے متعلق ہوتیں۔ شاید اس لئے کہ خبگل کی زندگی کے اس دور میں خود انسان بھی جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لئے پھوٹے پھوٹے گرد ہوں میں بٹا ہوا تھا اور کسی درخت کے پتے تار جھنڈ یا غار ہی میں سر چھپانے پر مجبور تھا۔ پھر جب اس نے موسمی تبدیلیوں کی وجہ سے خبگل کو الوداع کہی تو اسے ایک طویل سفر پر نکل آنا پڑا اور ہم جوئی اس کی عادت ثانیہ بن گئی۔ مہمات ہمیشہ کسی ایک رہبر یا غنہ کی قیادت میں کامیاب ہوتی ہیں۔ لہذا ایک انتہائی توانا، عقلمند تجربہ کار راہ دہانہ سرگنے کا تصور ابھرا جو اساطیر میں کلچر ہیرو کے روپ میں نظر آتا ہے۔ اس طویل ادارہ خرامی کے زمانے میں انسان نے بہت کچھ سیکھا، مثلاً کھیتی باڑی کیسے کرنی چاہئے اور آگ پر کیسے قابو پانا چاہئے اور پھر اینٹیں اور کوزے کیسے بنتے ہیں اور دھاتوں کو پگھلا کر ادزار کیوں کرتی رہتے ہیں اور پھر یہ کہ گھر کیسے بنتا ہے اور گھوڑوں، گدھوں، اونٹوں، بھیروں اور بکریوں کو کس طرح مطیع کیا جاتا ہے اسطور کے مطابق انسان کو یہ سب کچھ پرہیستیس نے عطا کیا۔ مادی زندگی میں ضرورت ان سب اہمکادات اور دریافتوں کی ماں تھی۔ کیونکہ انسان کو اپنی طویل ادارہ خرامی کے دوران میں جگہ جگہ مناسب ماحول دیکھ کر گرنا پڑتا تھا، یعنی جہاں کوئی بڑا دریا، نخلستان یا سرسبز و شاداب قطعہ دکھائی دے جاتا تو انسان رگ کر اس سے فیض پانے کی کوشش کرتا۔ پھر آہستہ آہستہ اس نے وارہ گری کے بجائے ایک جگہ رک کر کھیتی باڑی شروع کی اور بڑے بڑے دریاؤں کے کنارے پر زندگی معاشرے وجود میں آ گئے۔ اسطور مازی کے میلان نے اس نئی صورت حال سے فوراً گھرے اثرات قبول کرتے ہوئے اسطور کو یوں منتقل کیا کہ اب ہمیں نہ صرف دیوتاؤں کے گھر نے ابھرتے، نہ صرف زمین اور آسمان میں دو طرفہ آمد و رفت کا آغاز ہوا۔ بلکہ آخر آخر میں تو انسان اور دیوتا ایک ہی برادری میں شامل دکھائی دینے لگے۔ اساطیر پر اعتبار کیجئے۔ تو نامنا پمے کا کہ دیوتاؤں کی تخلیق پہلے ہوئی اور انسان کی بعد میں اور اسی لئے اساطیر میں دیوتاؤں کے کارناموں کے بعد ہی کلچر ہیرو کے کارناموں کا

ذکر ملتا ہے مگر اصل زندگی میں کلچر میری پہلے وجود میں آئے اور دیوتاؤں کی تخلیق بعد میں ہوئی یعنی جب کلچر میری کو بے پناہ مصائب اور تکلیف دہ ہمت کا سامنا کرنا پڑا تو اس نے اپنی دہی سپر کے تحت ذات کی قوتوں سے بار بار مدد طلب کی۔ خجیل کی زندگی میں تو اُسے یہ قوتیں مانتا کے روپ میں دکھائی دی تھیں مگر نئی زندگی کی پیچیدگیوں کے پیش نظر ذات کی یہ قوتیں دیوتاؤں کے ایک طاقتور گھرانے کی صورت میں ابھر آئیں۔ لہذا زیر نظر مطالعہ میں انسان کی مادی زندگی کے ارتقا کے پیش نظر کلچر میری کا ذکر پہلے کیا گیا ہے اور دیوتاؤں کا بعد میں درآں حالیکہ اساطیر میں صورت حال اس کے بالکل برعکس تھی اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ اسطیر سازی کا عمل بجائے خود انسان کے زرخیز تخیل کی پیداوار تھا اور اس میں مادی زندگی کی کہانی منقلب ہو کر ایک اور منظر دکھائی دیتی تھی۔

ابتداً اسطور سے مراد وہ کہانی تھی جس کا رسم (RITUAL) کی ادائیگی کے دوران میں درود کیا جاتا تھا اور جو گویا کسی دیوتا کے کارناموں کو بیان کرتی تھی مگر چونکہ یورپ والوں نے دیوتاؤں کی ان کہانیوں کو ماننے سے بار بار انکار کیا جو بحیر العقول واقعات سے لبریز تھیں۔ لہذا اسطور کے بارے میں یہ خیال عام ہو گیا کہ اس سے مراد "انہونی کہانی" ہے۔ ایک ایسی کہانی جس کا مقصد سادہ لوح لوگوں کو جھوکا دینا ہے۔ مگر انیسویں اور اس کے بعد بیسویں صدی میں اسطور پر جو کام ہوا ہے اس سے اسطور کو آسانی سے مسترد کر دینے کا رویہ ایک بڑی حد تک ماند پڑ گیا ہے بلکہ اسطور کو نقل و خرد کے منافی ایک جتنائی سوچ قرار دینے کا میلان بھی اب ختم ہونے کو ہے۔ تاہم اسے ختم ہونے میں تقریباً ایک سو برس لگے ہیں مثلاً ۱۸۸۵ء میں میکس مٹر MAX MULLER کا ایک مضمون شائع ہوا جس میں اس نے اسطور کو ایک سانی مغالطے کا نتیجہ قرار دیا۔ یہ وہ دن تھے جب لاطینی اور سنسکرت کو ایک ہی زبان کی دو شاخیں قرار دینے کا نظریہ عام ہو گیا تھا اور اہل نظر پر امید تھے کہ ان دونوں زبانوں کے تقابلی مطالعہ سے دیوتاؤں کی تخلیق کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا۔ چنانچہ میکس مٹر نے اساطیر کے تقابلی مطالعہ سے سانی مغالطے کا نظریہ اخذ کیا اور کہا کہ جس طرح زبانوں میں ایک ہی شے کے کسی نام ہوتے ہیں (SYNONYMS) اسی طرح کئی چیزوں کے لئے ایک نام بھی ملتا ہے HOMONYMS اور کہا کہ جب ہم کسی شے کو متعدد ناموں سے پکارتے ہیں تو ظاہر ہے کہ ان ناموں میں سے بعض چند دوسری چیزوں سے بھی منسوب ہوں گے۔ یوں دو بالکل مختلف قسم کی چیزیں ایک دوسری میں غلط ملط

۵۱ LEWIS SPENCE: THE OUTLINES OF MYTHOLOGY

۵۲ MAX MULLER: COMPARATIVE MYTHOLOGY

ہو کرسانی مناسطے کو جنم دینے لگیں گی۔ مثلاً سورج آسمان پر چکنے والی شے بھی ہے اور کسی شخص کا نام بھی تو ایسی صورت میں ہوگی کہ ایک شخصیت تفویض ہو جائے گی اور اس سے وہ تمام معنی منسوب ہو جائیں گے جو دراصل سورج نامی شخص سے منسوب تھے۔ اپنے زمانے میں میکس ہورادور اسکے ہم نواؤں کے اس نظریے کا بڑا چہارہ، مگر بالکل نظر نے اسے مسترد کر دیا ہے۔ اسطور کے ضمن میں دوسرا نظریہ مائل کا تھا جسے بعد ازاں فرزیر کی تحقیقات نے تقویت بخشی۔ ناکامیہ کہا کہ مذہب الارواح کے دور کے انسان کی سوچ اور آج کے انسان کے سوچنے کے انداز میں صرف مدایح کا فرق ہے۔ قدیم انسان ایک فلاسفر ہی کی طرح سوچتا تھا اور اساطیر دراصل زندگی اور موت کے مسائل کی حل پیش کرتی تھیں۔ اسی طرح فرزیر نے یہ موقف اختیار کیا کہ انسانی سوچ میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ شروع سے آخر تک انسانی سوچ ایک باقاعدہ سلسلے کے طور پر ابھری ہے۔ غور کیجئے تو ٹائمر اور فرزیر کا یہ موقف ڈارون اور مینسٹر کے نظریہ ارتقا ہی سے متاثر نظر آتا ہے اور انسانی زندگی میں ایک منطقی تسلسل کی موجودگی کو مانگتا ہے حالانکہ خود انسانی زندگی سیدھی لکیر پر کبھی سواں دواں نہیں رہی۔ بلکہ ایسی لکیروں پر گامزن رہی ہے جو ایک دوسری کو کاٹتی چلی گئی ہیں جو مسلسل ارتقا کا نظریہ بھی اب شکوک و شبہات کی زد میں ہے اور بیسویں صدی میں علم الانسان کے ماہرین نے بار بار اس بات کا اظہار کیا ہے کہ انسانی زندگی مسلسل ارتقا کے نہیں بلکہ مختلف حیثیتوں میں اس کے تابع ہے ایسی صورت میں اساطیر کو منطقی سوچ کا تسلسل قرار دینا کسی طور بھی مستحسن نہیں۔

تیسرا نظریہ یہی برہنہ کل ہے جس نے یہ موقف اختیار کیا کہ قدیم انسانی ذہن اور جدید ذہن میں بڑا قطعی فرق ہے۔ قدیم انسان منطقی اور دلیل کے ان قواعد سے قطعاً نا آشنا تھا جس سے آج کا انسان واقف ہے۔ لہذا ٹائمر اور فرزیر کا یہ موقف کہ قدیم انسان کی سوچ آج کے انسان کی سوچ ہی کی ابتدائی شکل ہے۔ ایک مفروضے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ یوٹی برہن کے نزدیک قدیم انسان کا ذہن قبل از منطقی (PRE-LOGICAL) ذہن ہے جو مزاجاً وار داتی ہے تجزیاتی نہیں۔ مگر کیسیر نے یوٹی برہن کے نظریے پر سخت اعتراض کیا اور کہا کہ اگر یہ نظریہ مان لیا جائے تو پھر اسطور کو سمجھنا ہی ناممکن ہو جائے کیونکہ بقول یوٹی برہن اس میں جو ذہن کا رفرما ہے وہ آج کے انسانی ذہن سے بالکل مختلف ہے۔

اس سلسلے میں آخری نظریہ خود کیسیر کا ہے۔ کیسیر نے لکھا ہے کہ "فن ہمیں وجدان کی یکتائی عطا کرتا ہے۔ فن ہمیں تعلقات کی یکتائی نبھاتا ہے اور مذہب اور اسطور محسوسات کی یکتائی مہیا کرتے ہیں۔" بات کو کچھ بڑھاتے ہوئے اس نے اس امر کا اظہار کیا کہ اسطور محض نئے احساس "کا نام نہیں۔ یہ تو احساس کا اظہار ہے۔ نیز یہ کہ احساس اور اظہار احساس میں بعد القطبین ہے احساس کے اظہار کا مطلب تو یہ ہے کہ اب احساس کو تصور میں تبدیل کر دیا گیا ہے قابل

غور امر یہ ہے کہ کیتیر نے اسطور کو منطقی سوچ کے پورے سلسلے سے الگ ایک حیثیت بخشی ہے اور آخر افریقہ تو اس نے اسطور کو بابل کی سمندری بلاتیا مت کا ہم پلہ قرار دیا ہے جسے مردک نے مارکر اس کے جسم سے کائنات کی تخلیق کی تھی۔ مراد یہ کہ کائنات کی تخلیق اس وقت تک ممکن نہیں تھی جب تک کہ تیا مت کو قتل نہ کر دیا جاتا، بقول کیتیر اسطور کی ہیما نہ قوت کو برتر قوتوں نے دبا رکھا ہے مگر اسطور یا ادبی سوچ کا سلسلہ ختم نہیں ہوا جب تک برتر قوتیں اپنی ذہنی اخلاقی قوتیں غالب رہتی ہیں تو اسطور سوچ بھی پایہ زرخیز نظر آتی ہے مگر جب کسی وجہ سے قوتیں کمزور پڑ جاتی ہیں تو اسطور سوچ برگیخت ہو کر دوبارہ سطح پر آ جاتی ہے۔ اور انسان کی پوری ثقافتی اور سماجی زندگی کے لئے ایک خطرہ بن جاتی ہے۔

واقعہ ہے کہ کیتیر نے اسطور سوچ کے ضمن میں یہ رویہ ہٹلر کی جارحیت کے پیش نظر اختیار کیا تھا وہ دراصل اسطور سوچ کے خدوخال میں ہٹلر کا سراپا دیکھ رہا تھا اور اسے یقین تھا کہ ہٹلر سمندری بلاتیا مت TRIAMET کی جدید ایڈیشن ہے یوں گویا وہ ہٹلر کی ایک ہزار سالہ جرم سیٹھ کی متحدہ کو پوری انسانیت کے لئے ہلکے قرائے ہاتھ آؤ گئے۔ غور کریں تو اسطور سوچ ایک مخفی قوت تو ضرور ہے مگر اسے برتر قوتیں دبا نہیں دیتیں بلکہ وہ تو اسطور سوچ سے غذا حاصل کرتی ہیں جب کسی زمانے میں اسطور سوچ سے فیض پانے کا سلسلہ رک جاتا ہے تو انسان کی ساری سماجی ثقافتی اور تخلیقی زندگی مرجھا کر رہ جاتی ہے۔ حد یہ کہ خود سوچ کا منطقی رخ بھی کمزور پڑ جاتا ہے اور آگہی کی محک اور سیلاب پا قوت، مائت اور رسم کی کھائیوں میں ڈھل کر انجناد کی نذر ہونے لگتی ہے۔ پھر رد عمل کے طور پر اسطور سوچ یکلاخت بیدار ہوتی ہے اور طوفان نوح کی طرح اشیاء پر سے رنگ اتار دیتی ہے۔ گویا اسطور سوچ تو ایک روح رواں ہے۔ برگساں کی ELAN VITAL ہے اس کے بغیر منطقی سوچ کے پھیلاؤ کا سلسلہ کسی صورت بھی قائم نہیں رہ سکتا۔ لہذا اسطور سوچ اور منطقی سوچ ایک دوسرے کو کاٹتی نہیں (جیسا کہ کیتیر نے چاہا) اور نہ اسطور سوچ کا تجزیہ رخ محض شکست و ریخت کو وجود میں لانے کا ذریعہ ہے (جیسا کہ کیتیر نے اسے تیا مت کا لقب عطا کر کے باور کرانے کی کوشش کی ہے) بلکہ اسطور سوچ ہر بار منطقی سوچ کو کروٹ دیتی ہے اور یوں آگہی کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔ تاہم چونکہ سوچ کے یہ دونوں رخ انسان ہی کے لیے ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ لہذا انسان کی حالت عجیب ہے کہ اسے کبھی تو اسطور سوچ کی تلاش میں اپنی ذات کے بطن میں اترنے کی ضرورت پڑتی ہے اور کبھی منطقی سوچ کی ہر اڑی میں اٹھنے کی بے کنارہ دروین ہٹلر آگے بڑھنا پڑتا ہے، یہی اس آگہی کا آشوب ہے اور یہی کلچر میر کا نوشتہ تقدیر بھی ہے۔

دوہے کی ایک اپنی فرہنگ اور ایک اپنا کلچر
 ہے جو اس بڑے صغیر کے ہزاروں برس پر پھیلے ہوئے
 ماضی کا ثمر بھی ہے اور منظر بھی : شاید ہی کوئی
 شہری صنف بیک وقت اتنی رحبت پسند اور
 جدیدیت نواز ہو جتنی کہ دوہے کی صنف جو اپنے
 قدیم لہجہ اور مزاج سے دست بردار ہوئے بغیر
 جدید دور کے لہجہ اور مزاج کو خود میں سمونے
 پر ہمہ وقت مستعد دکھائی دیتی ہے لیکن شرط یہ
 ہے کہ اس ساز کو بجانے کے لئے کوئی ایسا مضمون
 آئے جو قدیم کی ساری غنائیت کو جدید کے آہنگ
 سے ہم رشتہ کرنے پر قادر ہو تاکہ کبیر اور تلسی دس
 کی روایت بیسویں صدی کے جہاں گرد موسیقاروں
 کی روایت سے ہم آہنگ ہو جائے۔ مراد یہ کہ ایک
 ایسا پل تعمیر ہو سکے جس کا ایک قدم قدیم کی انجمن
 میں ہو اور دوسرا جدید کے رن وے پر۔

دوہے کا کلچر •

دوہے کا کلچر اس پورے برصغیر کے ایک خاص ثقافتی تناظر کا آئینہ دار ہے اور یہ ثقافتی تناظر دو واضح فکری دھاروں سے مل کر مرتب ہوا ہے۔ ان میں سے ایک دھارا تو وہ ہے جو اس سرزمین کی قدیم ترین ارضی تہذیب سے پھوٹا ہے اور جس میں مذہب الارواح کے سلسلے پھل پھول شامل ہو گئے ہیں یعنی اس نے تن کی دنیا اور ارض کی بویاس کو تمام تراہمت بخشی ہے بنیادی طور پر یہ فکری زاویہ پوجا اور پرستش سے عبارت ہے، چاہے یہ پوجا دیوی دیوتاؤں کی ہو یا تن اور دھن کی۔ اسے ایک مادی زاویہ نگاہ کا نام بھی دیا جاسکتا ہے جو خوش باش زندگی گزارنے دھن دولت جمع کرنے اور جسم کے تقاضوں کو اہمیت دینے سے عبارت ہے اور اس حیات چندروزہ سے لذت کا آخری قطرہ تک پھوڑ لینے کا آرزو مند ہے۔ دوسرا دھارا اُن آثارِ خرام قبائل کے مخصوص میلانات کا آئینہ دار ہے جو ازمنہ قدیم ہی سے اس برصغیر میں آتے اور یہاں کی فضا میں جذب ہوتے رہے ہیں۔ فکر کے اس دھارے نے ارضی میلان کے مقابلے میں ایک آسمانی یا ابدی انداز فکر کو اپنایا جو اس دنیا اور اس کے لوازم کو چند روزہ اور غیر حقیقی قرار دیتا ہے اور مادے کی دنیا کے پس پشت ایک لازوال اور بے کنار حقیقت کا ادراک کرتا ہے۔ فیکری اور درویشی، مراقبہ اور گراں، دھیان ترک دنیا اور ترک خود یہ سب اس زاویہ نگاہ ہی کے اثمار ہیں۔

مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ دونوں دھارے کچھ عرصہ کے لئے گنگا اور جمن کی طرح الگ الگ بہنے کے بعد جب ایک دوسرے میں مل گئے تو ایک ایسی سنسکرتی نے جنم لیا جس میں دونوں دھاروں کا ذائقہ موجود تھا۔ یہ بات ہندوؤں کے دیوتاؤں کے ہاں بالخصوص بہت نمایاں ہے۔ مثلاً کرشن بمیک وقت زرخیزی کی علامت بھی ہے اور علم و آگہی کا سرچشمہ بھی۔ اپنی پہلی حیثیت میں وہ گویوں کے ساتھ رنگ رلیاں مناتا اور مکھن چرا کر کھاتا ہے اور اپنی دوسری حیثیت میں ارجن کے ساتھ رتھ کی باگیں تھامے اسے حیات دکائات کے سربستہ رازوں سے آشنا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی طرح ہندوؤں کا دیتا شیو ہے جو ایک طرف تو کیلاش کی چوٹی پر بیٹھ کر گیان دھیان میں مستغرق رہتا ہے اور دوسری طرف زمین پر اتر کر نت راج کا خطاب پاتا ہے۔ اپنی موخر الذکر حیثیت میں وہ تخریب کا دیوتا ہے اور اپنے ناصیج کی دھمک سے پوری کائنات کو لرزہ برانداز کر دینے پر قادر ہے۔ کچھ یہی حال شیو کی شکتیوں کا ہے جن میں کالی، تریشنی، درگا، شوداخی بھوا شیوری، بیکل، بھیردی، چینا مستک، رگ دیوی، کلایا، اور ان پورنا زیادہ اہم ہیں مگر بنیادی طور پر شیو کی شکتی کے دو ہی روپ ہیں۔ یعنی کالی جو تخریب کی علامت ہے اور ان پورنا جو پیر کی علامت

ہے اور یہ تقسیم برصغیر میں کلچر کے دو دھاروں ہی کی نشان دہی کرتی ہے مگر یہ تو اساطیر یا دیومالا کی باتیں ہوئیں جن کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ ان کی حیثیت پر واز مخیل کے سوا اور کچھ نہیں مگر اصلاً یہ اساطیر انسانی خواہشات اور میلانات ہی کے نقاب پوش روپ ہیں۔ امر واقعہ یہ ہے کہ دو ثقافتی دھاروں کے اتصال نے اس برصغیر کے ہر باسی کی ذات کو دو طرح کی خواہشوں کی آماجگاہ بنایا۔ ان میں سے ایک تو ارضی سطح کو مسترد کر کے ایک آفاقی نظریے کو اپنانے کی خواہش تھی! اور دوسری ارض اور اس کے مظاہر کی خواہش۔ بظاہر یہ ایک عجیب سا تضاد تھا جسے نفسیات کی زبان میں AMBIVALENCE کہا گیا ہے مگر اس کا کیا کیا جائے کہ یہی تضاد اس برصغیر کے ہر باسی کا نوشتہ تقدیر بنا۔ یوں کہ بیک وقت وہ با اخلاق بھی ہوا اور بد اخلاق بھی! تعمیر پسند بھی اور تخریب کوش بھی، درویش صفت بھی اور دنیا دار بھی، اور سب سے زیادہ یہ کہ تن کی دنیا کا قاتل بھی اور قاتل بھی۔ اس امتزاج نے یوں تو اس سرزمین کے باسی کو جملہ سطحوں پر متاثر کیا۔ تاہم دوہے میں اس کا امتزاج دیدنی ہے۔

دوہے نے اس برصغیر کے حوالے سے ان دونوں روٹیوں سے قوت تو کشید کی ہے مگر اس کا پلڑا کسی ایک طرف کلیتاً جھک نہیں پڑا۔ فن کا تقاضا بھی یہی ہے چنانچہ دوہے کا سارا ثقافتی تناظر اس کی بنت میں اس طور شامل ہو گیا ہے کہ دوہے میں بیک وقت ایک ارضی اور جہنی میلان بھی ابھرا ہے اور ایک ماورائی اندازِ نظر بھی۔ کہنے کا مقصود یہ نہیں کہ ایک ہی دوہے میں یہ دونوں رجحانات موجود ہیں بلکہ یہ کہ ہر دوہے لکھنے والے کے ہاں بالعموم یہ دونوں باتیں مل جاتی ہیں۔ بظاہر یہ بات ناقابلِ فہم ہے کہ ایک ہی شخصیت میں دو متضاد پہلو مضمر ہوں جو اس کے موڈ کے مطابق دوہے میں خود کو آشکار کریں۔ مگر حقیقت یہی ہے کہ دوہے لکھنے والا جب زمین کے آس پاس سرشار اور جسم کے جادو میں اسیر ہوتا ہے تو اس کے ہاں نہ صرف عورت اور اس کی دنیا اپنے سارے متنوع اوصاف کے ساتھ سامنے آ جاتی ہے بلکہ زمین اور اس کے اثمار، جسم اور اس کی خواہش بھی برہنہ ہو کر ابھرتی ہے اور یوں دوہے میں (EROTIC) عناصر شامل ہوتے ہیں جو ہندو تہذیب میں متھن کی اس روایت سے منسلک دکھائی دیتے ہیں جس کا بھرپور اظہار جنوبی ہندوستان کے مندروں اور اجتماعات کے غلوں میں ہوا ہے مگر اس اظہار میں بھی جہنی جذبے نے کبھی تو ماورائیت کو اس طور اپنا لیا ہے کہ محبت کی ملائمت اور کوتاہیوں پر شفق کے رنگوں کی طرح بکھر گئی ہے اور کبھی خالص جسمانی سطح کو اس طرح حربہ جان بنایا ہے کہ جذبہ مونچھوں پر تاؤ دیتا ہوا باہر آگیا

ہے اور بات فحاشی کی سرحدوں میں داخل ہونے لگی ہے۔ دوسرے میں شہری ذہن نے بات کو پست سطح پر تو اترنے نہیں دیا مگر اس نے بار بار اس ممنوعہ دیار کی سرحدوں کو ضرور چھوا ہے۔ دوسری طرف جب محبت کا پہلو سامنے آیا ہے تو دوسرے میں ایک عجیب سی شیرینی اور جذبہ کی ایک لہر نش خفی پیدا ہوئی ہے جس نے دل کے تاروں کو مرتعش کر دیا ہے گویا دوسرے نے زمینی پہلو کی عکاسی کی دوران میں بھی برصغیر کے دونوں بنیادوں ثقافتی رویوں کا اظہار کیا ہے۔ دوسرے کا دوسرا پہلو غیر ارضی ہے اور یہ بھی اس کے ثقافتی تناظر سے پوری طرح منسلک ہے۔ غور کیجئے کہ اس خطہ ارض کی فضا اور موسم ہی کچھ ایسا ہے کہ کبھی تو "وابستگی" اپنے پورے جوہن پر! قدیم ہندو تہذیب نے اس صورت حال کو مضبوط کرنے کے لئے ایک عام شہری کی زندگی کو مختلف ادوار میں اس طور تقسیم کیا کہ برہمچریہ اور گرہست کے مراحل سے گزرنے کے بعد وہ از خود سنیاس کی طرف مائل ہوتا چلا جائے۔ مگر عام زندگی میں لوگوں نے سنیاس کے لئے اتنا طویل انتظار نامناسب سمجھا اور گرہست کے دوران ہی اس کی طرف مائل ہونے لگے۔ اس کی بعض نمایاں مثالیں ہمارے سامنے ہیں مثلاً قدیم زمانہ میں گوتم جس نے راج پاٹ چھوڑ کر خشک کا راستہ لیا اور جدید دور میں سوامی رام تیرتھ جس نے معلیمی کے پیشے کو ترک کیا اور ایف سی کالج لاہور کو خیر باد کہہ کر گنگا کے کنارے دھونی رہائی۔ دوسرے میں ترک دنیا یا کم از کم گوشت پوست کی زندگی کو عارضی اور فنا آشناتر دینے کا مسلک ہمیشہ موجود رہا ہے جو اس برصغیر کے ثقافتی موسم ہی کا عطیہ ہے اور جسے ہم باسانی گیان دھیان کے زمرے میں شامل کر سکتے ہیں اس کے تحت ادب میں ایک فلسفیانہ انداز نظر بھی اُبھرا ہے جس نے زندگی کے سارے جزوئی کو منظر عام پر لانے کی کوشش نہیں کی بلکہ اندر اور باہر کی دنیاؤں میں پیدا ہونے والی خلیج کا احساس بھی دلایا ہے۔

مگر دوسرے کے ارضی اور روحانی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ اس کا ایک سماجی پہلو بھی ہے جو کبیر، تلسی داس اور بہاری سے لے کر آج تک بڑے التزام کے ساتھ سامنے آتا رہا ہے۔ اس پہلو کے تحت نہ صرف دنیاوی لوازم سے وابستگی نیز حرصِ آرزو کے عام میلان کو ایک پست سماجی فعل قرار دیا گیا ہے بلکہ اس مردوانا کی آواز بھی سنائی گئی ہے جو انسان کے بطون میں اجلئے تہذیب ہی سے موجود ہے۔ یہ مردوانا پوری نسل انسانی کے تجربات کی آواز ہے۔ ایک ایسی آواز جو غیر سماجی اقدامات اور میلانات کو زیرِ تحقیق دیکھتی ہے اور انسان کو دوبارہ صراطِ مستقیم پر چلنے کی تلقین

کرتی ہے۔ بھگت شاعروں کے ہاں مرد وانا کی یہ علامت بہت واضح ہے اور دوسے میں تو اس نے بالخصوص اپنا مؤثر اظہار کیا ہے۔ مگر عجیب بات یہ ہے کہ اس آواز کی بلند آہنگی اور گمبیرتا کے بالکل متوازی ایک ایسی آواز بھی اس خطہ ارض کے ثقافتی افق سے برابر سنانی دیتی رہی ہے جو اخلاقیات کے سارے نظام کو خندہ استہزا میں اڑانے اور تمام تہذیبی لواہوں کو بھار کر گھل کھیلنے کا مشورہ دیتی ہے اور جس کے تحت ہندوستانی سماج میں ہونی کا ہنس اور میلوں ٹھیلوں کی وہ روایت وجود میں آئی ہے جس میں چند لمحوں کے لئے ضبط و امتناع کی روایت دھڑکی دھڑکی رہ جاتی ہے اور انسان سارے تہذیبی گھروندوں کو اپنے پاؤں کی ایک ہی ٹھوکرے سے سہار کر دیتا ہے۔ یونان میں ڈائیونائسس مت نے یہ کام کیا اور ہندوستان میں تانترک مت نے جس کے تحت پنج مت یعنی مچا (شراب)، مانس (گوشت)، میا (مچھلی)، مدر اور مستھن کے مدارج سے گزرنا اس لئے ضروری تھا کہ خواہش سے نجات خواہش کی تکمیل میں مضمر ہے۔ دوسے نے اخلاقی نظم و ضبط کو مرد وانا کی ہلکار میں پیش کیا لیکن اخلاقی بے راہروی کو ایک شرابی کے ہذیان کی صورت دینے کی بجائے اسے جنسی وابستگی کے میلان میں سمو کر تہذیبی بے نیوٹ عطا کردی اور یوں اسے عام لوگوں کے لئے قابل قبول بنا دیا۔ تاہم دیکھنے کی بات ہے کہ اس خاص میدان میں بھی دوسے نے اس ثنویت ہی کا بھرپور اظہار کیا جو ہمیشہ سے اس برصغیر کی ثقافت کا امتیازی وصف رہی۔

دوسے کے سلسلے میں آخری نکتہ یہ ہے کہ اس نے برصغیر کے دونوں ثقافتی دھاروں ہی کو خود میں نہیں سمویا بلکہ اپنی ہیئت کی تشکیل میں بھی اس دونی کو بڑی خوبصورتی سے برقرار رکھا۔ چنانچہ دیکھئے کہ ہر دوسے کے نہ صرف دو ہم قافیہ مصرعے ہوتے ہیں (دوہا کی لفظی ترکیب بھی اس امر کی طرف ایک اشارہ ہے) بلکہ اس کا ہر مصرعہ بھی تیرہ اور گیارہ مائٹ میں منقسم ہے اور ان دونوں حصوں کے درمیان ٹھہراؤ یا وشرام کا لمحہ بھی ابھرتا ہے مثلاً کبیر کا ایک دوہا ہے:-

لاگی لاگی سب کہیں لاگی ناہیں ایک لاگی تو تب جانئے پڑے کلیجے چھیک

اس دوہے میں لاگی لاگی سب کہیں، اور لاگی ناہیں ایک کے درمیان وشرام موجود ہے۔ اس طرح "لاگی تو تب جانئے" اور "پڑے کلیجے چھیک" کے درمیان بھی وشرام صاف محسوس ہوتا ہے۔ دوسری طرف غزل کا ہر شعر ایسی جگہ مکمل تو ہوتا ہے مگر قافیے اور ردیف کی ڈور میں پھنسا ہوا

ساری غزل سے منسلک نظر آتا ہے۔ چنانچہ غزل کے کسی بھی شعر کو آپ غزل کا نام نہیں دے سکتے مگر دوہے کا ہر شعر اپنی جگہ ایک مکمل دوہا ہے تاہم خود اس دوہے کے اندر دوہری تقسیم موجود ہے یعنی شعر کو دو مصرعوں میں تقسیم کیا گیا ہے کہ یوں شخص کے بطن میں پیدا ہونے والی تبدیلی اس کے چہرے پر بھی رقم ہو جاتی ہے اور جیسے جیسے داخلی دنیا میں شکست و رنجیت یا انسلاک و انضمام ابھرتا ہے ویسے ویسے چہرے کے خدو خال میں بھی شکستگی یا نکھار پیدا ہو جاتا ہے (آسکر فائلڈ کی پکچر آن ڈورین گرے اس کی ایک واضح مثال ہے) دوہا شاید وہ واحد صنف شعر ہے جس نے برصغیر کے بطن میں موجود دو نمایاں ثقافتی میلانات کو اپنی ہئیت یا فارم میں اس طور منعکس کیا ہے کہ یہ ہئیت بجائے خود تنوعیت کی ایک درخشاں مثال بن گئی ہے۔ لہذا اگر یہ کہیں کہ دوہے کا کلیچہ اس کے خدو خال میں بھی موجود ہے تو یہ بات تعجب خیز تو ہوگی مگر غلط ہرگز نہیں۔

بیسویں صدی کے طلوع سے پہلے سر سید احمد خاں
 کی تحریک نے ایک ثانوی ادبی تحریک کو بھی جنم
 دیا جس کے ساتھ مولانا حالی، شبلی، محمد حسین آزاد،
 اسماعیل میرٹھی، نذیر احمد اور بعض دوسرے اکابرین
 کے نام وابستہ تھے۔ اس تحریک کو اصلاحی
 تحریک کا نام بھی دیا جاسکتا ہے بشرطیکہ اصلاح
 کو محض اخلاقیات تک محدود نہ سمجھا جائے بلکہ
 اس میں پیروی مغربی کے ساتھ ساتھ سماجی
 اتحاد کو دور کرنے کی کاوش اور اسلام کے
 دور زریں سے ہم رشتہ ہونے کے میلان کو
 بھی شامل کر لیا جائے۔ مراد یہ کہ سر سید کی ادبی تحریک
 ایک طرف مغربی علوم سے استفادہ کی تلقین کرتی
 تھی اور اس سلسلے میں مغرب کی جدید اصناف
 تک کو قبول کرنے پر آمال تھی اور دوسری طرف اسلام
 کے عہد زریں کی سادگی، سہولت کو شی اور گرم جوشی کو

بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں

بھی حرز جان بنانے پر زور دیتی تھی تاکہ ہندی مسلمان رسوم کی سنگلاخت کو ترک کر کے اپنے جوں سے باہر آئیں اور حقائق کے آگے سینہ سپر ہوں۔ گویا اس تحریک پر حقیقت پسندی کا میلان غالب اور ثقافتی بوجھ (جس کا منظر آرائشی اسلوب تھا) سے سبک بار ہونے کی روش نمایاں تھی۔ اپنے زمانے میں اس تحریک نے مسلمانوں پر نہایت گہرے اثرات مرتب کئے اور انھیں کوئوں کھدروں کے باہر نکال کر قومی سطح پر فعال اور شخصی سطح پر مستعد بنایا۔ اسی لئے اس تحریک کے تحت پیدا ہونے والے ادب میں اصلاح کا جذبہ نہایت قوی تھا۔

بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی سرسید، حمد خاں کی اس ادبی تحریک کو ایک رد عمل کا سامنا کرنا پڑا۔ مجاہد کہ اسی دوران میں سارا ہندوستان سیاسی طور پر فعال ہو گیا۔ کانگریس اور مسلم لیگ ایسے سیاسی ادارے میدان میں اتر آئے اور انگریزوں کی غلامی سے نجات پانے کی کوششیں شروع ہو گئیں۔ یورپ میں پہلی جنگ عظیم لڑی گئی جس نے انسانی اقدار کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا۔ علوم کی ترقی نے انسان کے سارے یقین کو پارہ پارہ کر دیا اور اُسے محسوس ہونے لگا کہ وہ مرکز کائنات نہیں بلکہ وسیع بیکراں کائنات میں ایک نہایت غیر اہم بلکہ نظر تک نہ آنے والے سیارہ کا اسی ہے۔ مزید برآں اس کے ہاں یہ خیال بھی راسخ ہونے لگا کہ وہ مرنے والے ہاتھ پر ہے نہ پائے رکاب میں۔ ایسی کیفیت کی زد پر ہے۔

قدرتی بات ہے کہ اس احساس نے اس کے یقین اور خود اعتمادی کو سخت دھچکا پہنچایا اور اُسے محسوس ہونے لگا کہ ماحول کے ساتھ اس کا رشتہ ٹوٹ پھوٹ گیا ہے۔ جب وہ بنیادی لرزہ براندام ہو جس پر معاشرے کی عمارت کھڑی ہے تو انسان قدرتی طور پر متحیلہ کو بڑے کار لگتا ہے تاکہ ایک بہتر اور خوب تر جہان کا نظارہ کر سکے۔ ایک ایسا جہان جو پرانے جہان کے اسقام سے پاک ہو لہذا ایک خیالی جنت یا یوٹوپیا کا تصور جنم لیتا ہے۔ بیسویں صدی کے اس ابتدائی دور میں اردو ادب میں رومانی تحریک نے جنم لیا جو ایک طرف تو سرسید کی تحریک کا رد عمل تھی اور دوسری طرف ایک نئے جہان کی دریافت پر اسل تھی۔ سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری اور بعض دوسرے لکھنے والے اس رومانی تحریک غم کے نمائندے تھے۔ ان سب کے ہاں اسلوب آرائشی مگر متحیلہ طاقت ور اور ایک جہان نو کی تلاش کا جذبہ صادق ہے۔ یہ سب اپنے ماحول سے برگشتہ اور ایک نئے ماحول کو جو، میر لکھنے کے آرزو مند تھے۔ تاہم بنیادی طور پر وہ سب خوب کا رشتے یعنی جاگرت کے خوابوں کے پاس تھے اور حقیقت کی دنیا سے آنکھیں چا کر غفلت کی دھند

میں سے آنے والے زمانے کو دیکھنے اور ایک ان سنی اجنبی چاپ کو سننے پر مائل تھے۔ ویسے بھی اس دور کا ہندوستان سیاسی سطح پر بیدار ہو رہا تھا اور سیاسی بیداری کے تحت عوام میں جذباتی رد عمل پیدا ہونے لگا تھا۔ پرسکون ماحول میں فرد کوئی قدم اٹھانے سے پہلے نتائج و عواقب کے بارے میں سوچ لیتا ہے لیکن جذباتی فشار کی حالت میں وہ انتہا پسندی کا مظاہرہ کرنے لگتا ہے یہی کچھ اردو ادب کے اس رومانی تحریک کے علم برداروں نے کیا کہ حقیقت پسندی کے رجحان کو ترک کر کے ایک خواب ناک ماحول سے خود کو ہم رشتہ کر لیا اور انتہا پسندی کا مظاہرہ کرتے ہوئے ایک ایسے جہان کے باسی بن گئے جو ابھی معرض وجود ہی میں نہیں آیا تھا۔

لیکن اقبال نے فرد کو "احمقوں کی جنت" سے باہر نکالا اور اسے ایک ایسے نئے فکری اسلوب سے آشنا کیا جو نہ تو مغربی افکار کی خوشہ چینی کا عمل تھا نہ "پدرم سلطان بود" کی کیفیت سے سرشار تھا اور نہ جس کی اساس ایک خیالی دنیا ہی پر استوار تھی۔ لہذا اردو ادب کی تحریکوں میں "اقبال کی تحریک" کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے کہ یہ تحریک مزاجاً سرسید کی تحریک سے اثرات قبول کرنے کے باوصف اس سے بھی مختلف تھی اور رومانی تحریک سے بھی۔ بے شک اقبال کے افکار میں نطشے کے فوق البشر کا تصور اور برگساں کے *Elan vital* کا نظریہ ایک زیریں لہر کے طور پر شامل ہو گیا تھا لیکن جہاں تک مغربی تہذیب کا تعلق ہے، اقبال اس سے ہرگز مغرب نہ ہوئے تھے جیسے کہ سرسید اور مولانا قالی ہو گئے تھے اس کی وجہ غالباً یہ تھی کہ سرسید نے مغربی تہذیب کو ایک بالکل سرسری نگاہ سے دیکھا تھا اور قالی نے سرسید کی نگاہوں سے اس کی ایک جھلک پائی تھی۔ مگر اقبال کی طرح ان لوگوں نے نہایت قریب سے مغربی تہذیب کی عمارت کو لرزتے اور ٹوٹتے ہوئے نہیں دیکھا تھا۔ اس نظارے نے اقبال کے ہاں خود اعتمادی پیدا کی اور وہ مغرب کی عام روش سے ہٹ کر اپنے لئے ایک نئی راہ تراشنے پر مائل ہوئے۔ اس نئے فکری اسلوب میں اقبال نے اولاً سخت کوشش کی ضرورت پر زور دیا۔ ثانیاً مسلمانوں کے دور زریں سے وہ مثالیں فراہم کیں جو اس سخت کوشش کی اصل ماہیت کو بیان کرنے کے لئے بہت مفید تھیں، ثالثاً انھوں نے لہجے کی انفعالیات ترک کر کے ایک بلند آہنگ اور گہیر لہجہ اختیار کیا۔ رابعاً اسباب بیان میں ایک طرح نو کا اہتمام اس طور کیا کہ سٹی ہوئی اور پال لفظی تراکیب، بندشیں، استعارے اور تشبیہیں از خود متروک ہو گئیں اور ان کی جگہ لفظ کو ایک نئے تخلیقی رنگ میں استعمال کرنے کا رویہ پیدا ہو گیا۔ خامساً اقبال نے اردو ادب کی طوائف

کے کوٹھے اور دربار کی گھنٹی ہوئی اور متعفن فضا سے نجات دلا کر اس میں ایک انوکھی فکری گہرائی سمودی نیز ادب کے دامن کو اس قدر وسیع کر دیا کہ اس میں متعدد علوم سے اخذ کردہ افکار ایک فطری انداز میں جذب ہوتے چلے گئے۔ گویا ایک فکری پھیلاؤ اقبال کی تحریک کا سب سے بڑا ثمر تھا اور دراصل اسی ایک عنصر نے اقبال کے بعد ابھرنے والی تحریکوں کو متعدد سمتوں سے متاثر کیا اور آج تک کر رہا ہے۔

ویسے یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ اقبال کے بعد اردو ادب دراصل ایک بڑے ادبی طوفان سے آشنا ہوا ہے جس کا نام "جدیدیت کی تحریک" ہے۔ مگر خود جدیدیت کی تحریک وقت کے ساتھ ساتھ متعدد ثانوی تحریکوں میں منقسم ہوتی چلی گئی ہے۔ مثلاً ترقی پسندی کی تحریک، ارضی ثقافتی تحریک، نو ترقی پسندی کی تحریک وغیرہ اس سے قبل کہ ان مختلف ثانوی تحریکوں کا ذکر کیا جائے، جدیدیت کے خدو خال کو نمایاں کرنا ضروری ہے۔

(جدیدیت کا زمانہ دراصل ایک خلا کا دور ہوتا ہے یعنی اس میں اقدار و آداب کی سابقہ روایت کے خاتمے کے بعد کوئی نئی روایت ابھی پوری طرح متشکل ہو کر سامنے آنے سے گریزاں ہوتی ہے جب فنون لطیفہ اس "ہونے اور نہ ہونے" کی فضا کی عکاسی کرتے لگیں اور ملارے کے الفاظ میں اشیا کو نام مہیا کرنے کے بجائے ان کے امکانات کو اجاگر کرنے لگیں تو وہ جدیدیت کی اصل روح سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ معانی کی پختہ سرحدوں کی عکاسی ہر دور کے ادب کا مقدر ہے لیکن جب کسی زمانے میں معانی کی یہ سرحدیں ٹوٹتی ہیں اور امکانات کا ایک جہان ہوش ربا طلوع ہو جاتا ہے تو قدیم ادبی مسالک اس کا احاطہ کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں ایسے میں جدیدیت کی تحریک ہی اپنی رفیق قوت تخلیق سے چیلنج کا مقابلہ کرنے کے لئے میدان میں اترتی ہے۔ یہی جدیدیت کا مسلک اور یہی اس کا مزاج ہے۔

جدیدیت ہر اس زمانے میں جنم لیتی ہے جو علمی انکشافات کے اعتبار سے انقلاب آفریں مگر روم و روایات کی سنگلاخت کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔ بات نفسیاتی نوعیت کی ہے جب علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے اور نظر کے سامنے نئے افق نمودار ہوتے ہیں تو قدرتی طور پر سارا قدیم اسلوب حیات مشکوک دکھائی دینے لگتا ہے۔ مگر انسان اپنے ماضی کی نفی کرنے پر مشکل ہی سے رضا مند ہوتا ہے اور اس لئے قدیم سے وابستہ رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ یوں اس کی زندگی ایک عجیب سی منافقت کی زد میں آ جاتی ہے۔ ذہنی طور پر وہ نئے زمانے کے ساتھ ہوتا ہے اور جذباتی طور پر

پرانے زمانے کے ساتھ تاریخ انسانی میں یہ ایک نہایت نازک اور کرناک دور ہے جسے فن کے ذریعے ہی عبور کرنا ممکن ہے۔ ایسے دور میں فن کاروں کا ایک پورا گروہ پیدا ہو جاتا ہے جو انسان کے جذبے اور فہم میں پیدا شدہ خلیج کو پائنے کے لئے تخلیقی ایج اور اجتہاد سے کام لیتا ہے۔ اس طور کہ انسان کو ایک نیا وزن، ایک نیا سماجی شعور اور ایک تازہ تہذیبی رفتار حاصل ہو جاتی ہے اور وہ اعادے اور تکرار کی مشینی فضا سے باہر آ کر تخلیقی سطح پر سانس لینے لگتا ہے۔ کسی بھی دور میں فن کاروں کی یہ اجتماعی کاوش جو اجتہاد سے عبارت اور تخلیقی کرب سے مملو ہوتی ہے، جدیدیت کی تحریک کا نام پاتی ہے۔ واضح رہے کہ جذباتی مراجعت اور ذہنی پیش قدمی میں جس قدر بعد ہوگا، جدیدیت کی تحریک بھی اسی نسبت سے ہمہ گیر اور توانا ہوگی تاکہ جذبے اور فہم میں ہم آہنگی پیدا کر کے انسان کو دوبارہ صحت مند اور تخلیقی طور پر فعال بن سکے۔ تاہم اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہئے کہ خود جدیدیت کی تحریک مقدونائی تحریکوں میں منقسم ہوئی ہے اور ان میں سے ہر تحریک اپنے مخصوص فکری یا سماجی تناظر سے وابستہ ہو کر ایک بالکل مختلف رنگ و روپ میں سامنے آگئی ہے۔ یوں کہ اب اس کا اقبال تک کی تحریک سے بظاہر کوئی تعلق نظر نہیں آتا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اقبال کی تحریک نے اردو ادب کے دھارے کا رخ موڑ دیا تھا اور اقبال کے بعد ابھرنے والے فکری رجحانات اس نئی سمت ہی میں رواں دواں ہیں جن کی نشان دہی اقبال نے کی تھی گویا انھوں نے اپنی اپنی گزرگاہ سے اتنے گہرے اثرات قبول کئے ہیں کہ اب ان میں سے ہر ایک اپنی جگہ ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے اور جہاں اسے قبول عام کی سند حاصل ہوئی ہے اور اس کے علم برداروں میں اضافہ ہوا ہے تو وہ ایک باقاعدہ ادبی تحریک میں متشکل ہو کر سامنے آگیا ہے۔

ان تحریکوں میں سے ارضی ثقافتی تحریک کا ذکر سب سے پہلے ہونا چاہئے۔

اردو ادب میں ارضی ثقافتی تحریک کا آغاز تو اسی وقت ہو گیا تھا جب علامہ اقبال نے ”ہمالہ“ ایسی نظمیں تخلیق کرنا شروع کیں اور ”گردش آیام“ کو بیچے کی طرف دوڑنے کا مشورہ دیا۔ یہ گویا اپنی ثقافتی جڑوں کی تلاش کی ایک کاوش تھی۔ مگر اقبال نے بہت جلد اس رویے کو عبور کیا اور کسی ایک خطے سے وابستہ رہنے کے بجائے پہلے سارے کرہ ارض اور اس کے بعد پوری کائنات سے وابستہ ہو گئے۔ مگر اقبال نے ارضی ثقافتی تحریک کے لئے جو زمین ہموار کی تھی۔ وہ ان کے بعد اس تحریک کے بہت کام آئی۔ ویسے بھی انگریز کی محکومی کے خلاف جو سیاسی

تحریک شروع ہوئی تھی۔ اس کی بنیاد وطن دوستی بلکہ ارض پرستی پر استوار تھی۔ انگریز نے برصغیر کو غلام بنا رکھا تھا۔ اور یہاں کی "مقدس دھرتی" کو اپنے غلیظ قدموں تلے روند رہا تھا اور برصغیر کے باشندوں کے ہاں ردِ عمل کے طور پر دھرتی اور اس کے ماضی سے ایک شدید وابستگی پیدا ہوئی تھی۔ یہی "وابستگی" انگریز کی حکومت کے خلاف برصغیر کے بایسوں کا سب سے مؤثر خفیہ ہتھیار تھا اور بالآخر اس خفیہ ہتھیار کے آگے انگریز کے سارے آلات حرب عاجز ہو کر رہ گئے۔ مگر یہ "وابستگی" محض دھرتی سے وابستگی نہ تھی۔ دھرتی کے سارے ثقافتی سرمائے، اس کی تاریخ، بلکہ اس کے پورے ماضی سے لگاؤ کی ایک صورت بھی تھی۔ برصغیر کے باشندوں کو سیاسی سطح پر ہی نہیں، تہذیبی سطح پر بھی انگریز نے نیچا دکھایا تھا۔ مثلاً سیاسی سطح پر تو انہیں غلام بنایا تھا مگر اپنی تہذیبی برتری کی دھاک بٹھا کر ان کے ہاں ایک ایسا پورا طبقہ بھی پیدا کر دیا تھا جو دینی تہذیب کو فرسودہ اور بے کار سمجھنے لگا تھا۔ برصغیر کی تہذیب اور ثقافت کے لیے یہ ایک بہت بڑا خطرہ تھا اور اس لئے اگر یہاں کے بایسوں کے ہاں دھرتی کے ماضی میں غواصی کرنے اور اپنی تہذیبی جڑوں سے قوت اخذ کرنے کا رجحان پیدا ہوا تو یہ ایک بالکل قدرتی امر تھا۔ اردو ادب نے اہل ہند کے اس ارضی ثقافتی رجحان کی پوری طرح عکاسی کی اور لکھنے والوں کا ایک ایسا طبقہ پیدا کر دیا جو مغربی تہذیب اور تمدن کے گُن گانے کے بجائے (جیسا کہ حالی کے زمانے میں عام تھا) اب اپنی تہذیب اور اس کے ماضی پر فخر کرنے لگا۔ میراجی اس ارضی ثقافتی تہذیب کا اولین نمائندہ تھا۔ جس نے افکار کی حد تک ہی نہیں، اپنے حیلے اور رویے کی حد تک بھی خود کو مغربی تہذیب سے منقطع کر کے برصغیر کے ماضی سے وابستہ کر لیا اور ادب میں ایک ایسی روش کو جنم دیا جو غیر ملکی تہذیب اور اس کے مظاہر سے قطع تعلق کر کے اپنی دھرتی کی بوباس سے ایک تازہ رشتہ استوار کرنے پر بضد تھی مثلاً جدید تر غزل کو لیجئے جو ہر چند میراجی کے بہت بعد وجود میں آئی لیکن جس نے میراجی کے ارض پرستی کے رجحان سے واضح اثرات قبول کئے۔

ارض سے یہ لگاؤ اردو غزل تک ہی محدود نہیں بلکہ جملہ اصنافِ ادب میں جذب ہوتا چلا گیا ہے مگر جہاں تک اس تحریک کی فکری جہت سے تعلق ہے اس کا آغاز دراصل ادب کے اس گروہ سے ہوتا ہے جسے بعض لوگوں نے طنزاً "سرگودھا سکول" کا نام دیا ہے۔ اس گروہ نے واضح انداز میں وطن دوستی کے مسلک کو اختیار کیا ہے اور ارض کے حوالے سے انسان کے اجتماعی لاشعور کو تخلیق کا منبع قرار دے کر تخلیقی عمل کو ایک نیا تجربہ پیش کر دیا ہے وہ بگ جو اپنے خاص مقاصد

پر ارض وطن کو قربان کرنے کے حق میں تھے، اس رجحان سے ہمیشہ ہی ناخوش رہے مگر وہ لوگ جو خاک کے ہر ذرے کو اپنے لئے دیوتا قرار دیتے تھے اس ارضی ثقافتی میلان کو حرز جاں بنائے رہے۔ اس اعتماد اور متیقن کے ساتھ کہ ادب کے سوتے ارض ہی سے پھوٹتے ہیں اور قوم کی پوری ثقافتی تاریخ کے جوہر کو پیش کر دیتے ہیں لہذا تہذیبی اور ثقافتی جڑوں سے بے اعتنائی کا نتیجہ ہوا میں معلق ہو جانے کے سوا اور کچھ نہیں نکلتا۔

ارضی ثقافتی تحریک سے صرف میلرجی ہی وابستہ نہ تھے۔ ان کے علاوہ متعدد دوسرے شعرا کے ہاں ارض اور اس کے مظاہر سے لگاؤ کی کوئی نہ کوئی ضرورت ضرور ابھری ہے۔ افسانہ نگاروں کے ہاں بھی زمینی عناصر سے لگاؤ کی بھلک صاف دکھائی دیتی ہے اس سلسلے میں اردو انشائیہ نے بالخصوص ایک ایسے فکری رویے کو فروغ دیا جو مزاجاً ارضی اور اس اعتبار سے قطعاً منفرد اور یکتا ہے۔ دراصل انشائیے نے ماورائی اور نظریاتی پام سے نیچے اتر کر زمین کے لمس کو خود میں سمو یا ہے اور فرد کے اس لمحہ تنہائی کو اجاگر کیا ہے جس میں وہ اپنی پوری ثقافت کا احاطہ کر لیتا ہے۔

(جدیدیت کی بڑی تحریک سے پھوٹنے والی دوسری ثانوی تحریک کا نام "ترقی پسند تحریک" تھا)

ادب میں ارضی ثقافتی تحریک اور ترقی پسند تحریک میں قدر مشترک "ارضی" تھی۔ مگر ان میں سے ہر ایک نے ارض کے حوالے سے اپنے مخصوص مزاج ہی کا مظاہرہ کیا تھا۔ مثلاً ارضی ثقافتی رجحان کے پیش نظریہ مقصد تھا کہ اپنے ثقافتی سرمائے کی تلاش کرنے کا منہا ایک روحانی تشکیل نو تھا اور اس لئے اس تحریک کی بنیاد میں روحانی اقدار کے دھاگے واضح طور پر استعمال ہوئے تھے۔ جب کہ اس کے مقابلے میں ترقی پسند تحریک ایک خالصتاً مادی تحریک تھی جس کا مقصد روحانی بالیدگی کا حصول نہیں بلکہ معاشی انصاف کے لئے زمین ہموار کرنا تھا۔ اس مقصد کے لئے ترقی پسند تحریک ان تمام فرسودہ اور رجعت پسند عناصر کے استحصال پر بضد تھی جو ایک ترقی پسند معاشرے کی تشکیل میں مزاحم ہوتے ہیں اور استحصال کی فضا کو قائم رکھنے کے لئے اپنا سارا زور صرف کر دیتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کا اصل مقصد سماجی انجماد کو توڑ کر فرد کو صدیوں پرانے اور ظالم استحصالی نظام سے نجات دلانا تھا تاکہ وہ ایک آزاد اور باعزت شہری کی طرح بسر وقات کر سکے۔ یوں دیکھتے تو ترقی پسند تحریک بنیادی طور پر ایک اخلاقی تحریک بھی تھی۔ مگر اس کا اخلاقی نظام کسی خاص مذہبی نظام کے حوالے سے نہیں بلکہ عمومی انسانی اقدار کے

حوالے سے مرتب ہوا تھا۔ اصولی طور پر اس تحریک کا تعلق سیاست اور معیشت ہی کے ساتھ قائم ہونا چاہئے تھا کیونکہ جس میدان میں یہ تحریک سرگرم رہنا چاہتی تھی وہ اس عبقی دیار سے خاصا دور تھا جہاں ہونے اور نہ ہونے کی کیفیت سدا مسلط رہتی ہے اور جہاں سے تخلیقی ادب کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ مگر چونکہ اس تحریک کے نام لیا اپنے مقاصد کے حصول کے لئے ہر موثر حربے کو استعمال کرنا چاہتے تھے اور چونکہ ادب معاشرے کو بدلنے میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ لہذا انھوں نے اپنی تحریک میں اس بات کو بطور خاص شامل کر لیا کہ ادب کو معاشی مساوات کے حصول کے لئے استعمال کیا جائے۔ اس کا نقصان یہ ہوا کہ وہ لوگ جو ذریعے کو "مقصد" کے تابع کرنے کے حق میں تھے، ادبی تخلیق کے بجائے صرف پمفلٹ لکھنے کی حد تک ہی کامیاب ہوسکے دوسری طرف وہ ترقی پسند ادبا جنھوں نے صرف زبانی کلامی ادب کو ایک خاص مقصد کے تابع کیا تھا مگر تخلیقی لمحات میں قطعاً غیر شعوری طور پر ایک آزاد تخلیقی فضا میں آجاتے تھے، یقیناً اچھا ادب تخلیق کرنے میں کامیاب ہوئے۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو تخلیق کار، تخلیقی عمل سے گزرنے کے دوران میں نہ ترقی پسند ہوتا ہے نہ رست پسند، نہ ہندو نہ مسلمان، نہ سرمایہ دار نہ مزدور۔ بلکہ صرف تخلیق کار ہوتا ہے اور تخلیقی رد کے سحر میں پوری طرح مقید بھونے کے باعث ان جملہ سیاسی، معاشی، یا مذہبی مقاصد کو فراموش کر چکا ہوتا ہے جو اس کی عام زندگی پر مسلط ہو کر اُسے دایں یا بائیں جانے سے پردہ کر دیتے ہیں لہذا ترقی پسند تحریک نے جب شعوری طور پر ادبا کو ایک خاص سیاسی مسلک اختیار کرنے اور پھر اسی مسلک کے مطابق ادب تخلیق کرنے کی تلقین کی تو اس ادب کو نقصان پہنچا تاہم وہ ترقی پسند ادبا جنھوں نے ترقی پسندی کے مسلک کو اسی حد تک اختیار کیا تھا جس حد تک مذہب یا پیشہ یا سیاسی پارٹی کو اختیار کیا جاتا ہے۔ مگر جو تخلیقی لمحے میں "آزاد" ہو گئے تھے یقیناً اچھا ادب تخلیق کرنے میں کامیاب ہوئے۔ فیض، کرشن چندر اور متعدد دوسرے ترقی پسند ادبا کی بعض تخلیقات کو اس سلسلے میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

جدیدیت کی بڑی تحریک سے پھوٹنے والی تیسرے ناولی رجحان کو نو ترقی پسند تحریک کا نام ملنا چاہئے۔ اس تحریک کو برہم نوجوانوں کی تحریک کا نام بھی دیا گیا ہے۔ وجہ یہ کہ ۱۹۴۷ء کے لگ بھگ نوجوان ادبا کا ایک پورا طبقہ پیدا ہو گیا تھا جو ہر شے سے ناراض تھا۔ مذہب، معاشرتی اقدار، زبان کا مردہ اسلوب حتیٰ کہ زندگی کا طریقہ پیرایہ تک اسے ناپسند تھا۔

صاف نظر آتا تھا کہ یہ طبقہ یورپ کی اس تحریک سے متاثر تھا جسے "موجودیت کی تحریک" کا نام ملا ہے۔ موجودیت کا فلسفہ چند اساسی اور بنیادی نظریات پر استوار تھا مثلاً ایک یہ کہ جوہر کے مقابلے میں موجود کو اولیت کا درجہ حاصل ہے۔ دوسرا یہ کہ زندگی بے معنویت سے عبارت ہے (اس سلسلے میں سسسی فیس کی اسطور پیش کی گئی کہ انسان کے جملہ اقدامات قطعاً بے معنی ہیں) تیسرا خوف، مایوسی، متلی کی کیفیت ایسے نفسیاتی مظاہر کے وجود کا احساس۔ چوتھا فرد کی دروں بینی میں دلچسپی پانچواں "انتخاب" کی ضرورت، چھٹا مابعد الطبیعیاتی نظام کی نفی۔ ساتواں (سارتر کے حوالے سے) ممکن وابستگی کا نظریہ وغیرہ اردو ادب کے نازض نوجوانوں نے اپنی پہلی یلغار میں مکمل وابستگی کے نظریے کو پس منظر میں رکھا۔ مگر موجودیت کے باقی نظریات کا کھلم کھلا پرچار کرنے لگے۔ البتہ انھوں نے ایک جدت یہ کی کہ ان نظریات میں وٹ گن اسٹائن کی علامتی اشاری زبان *SIGN-LANGUAGE* کے تصور کو شامل کر لیا چونکہ ترقی پسندوں نے وٹ گن اسٹائن کو ایک بورژوا مفکر قرار دیا ہے اور خود موجودیت کے فلسفے کو بھی بورژوائی رنگ کا منظر متصور کیا ہے۔ لہذا نازض نوجوانوں کی اس تحریک پر ادل اول غیر ترقی پسند تحریک کا گمان ہوتا تھا۔ مگر کچھ زیادہ عرصہ نہ گزرا تھا کہ اس تحریک کے نام لیواؤں نے بے معنویت کے احساس کو بورژوائی نظام کی پیداوار قرار دیا اور موجودیت کی تحریک سے سارتر کے "مکمل وابستگی" کے تصور کو کاٹ کر الگ کر لیا اور ان دونوں نظریوں کو اساس بنا کر ترقی پسندی کا ایک نیا ایڈیشن شائع کر دیا۔ مگر اب یہ ترقی پسند تحریک نہیں بلکہ نو ترقی پسند تحریک کہلائی تاہم چونکہ دونوں میں قدر مشترک نیز مقصد اور طریق کار ایک ہی تھا۔ لہذا سطح پرکے کے بعد نو ترقی پسند تحریک کچھ زیادہ دیر تک اپنی انفرادیت کو قائم نہ رکھ سکی اور ترقی پسند تحریک میں ضم ہو گئی۔ ویسے بھی اب اس تحریک کے نام لیوا "نوجوان" نہیں رہے بلکہ بعض تو بوڑھوں میں شمار ہونے لگے ہیں۔ لہذا جذباتیت کے مہنا ہو جانے کے بعد اس تحریک کا شور قریب قریب ختم ہو گیا ہے۔ مگر اس تحریک نے اردو زبان اور ادب کو جو نقصان پہنچا تھا "بطریق احسن" پہنچا دیا ہے۔ آج اگر نوجوان "نثری نظم" کے سلسلے میں جذباتی ہو گئے ہیں یا ادبی اقدار تک کو شک و شبہ کی نظروں سے دیکھتے ہیں یا زبان کی شکست و رنجیت کو اپنا مسلک بنائے پھرتے ہیں تو یہ سب کچھ اس تحریک ہی کا منفی اثر ہے۔

پاکستان کے عصری ادب کے حوالے سے اردو نشر کا
 جائزہ لیتے ہوئے میں صرف دو ایسے بنیادی رجحانات
 کا ذکر کروں گا جو کہ ہر چند کہ بادی النظر میں متضاد اور
 ایک دوسرے سے منحرف ہیں مگر باطن ایک سی معاشرتی
 فضا کی پیداوار ہونے کے باعث متعدد سطحوں پر باہم
 مربوط اور منسلک بھی ہیں۔ ان میں سے پہلے رجحان کہ
 لاسہ کے تحت شمار کر لیجئے اور دوسرے کو باشرکے
 تحت! مقدم الذکر کی کارکردگی یہ ہے کہ اس نے اس
 وطن اور اس کے کرداروں، نیز وطن کے مسائل اور
 اس کے مادی تناظر سے خود کو منسلک کیا ہے اور
 مؤخر الذکر نے خارجی صورت حال کے عقب میں بھانپ
 کر دیکھنے کی سعی کی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ایک طرف تو
 موجود کو مس کرنے کا ردیہ پران چڑھا ہے جس نے اردو
 نشر پر پاکستانیت کی پچھاپ ثبت کر دی ہے اور دوسری
 طرف ایک علامتی، تمثیلی یا تصوراتی انداز نے زعفر

پاکستان کا عصری ادب۔ اردو نشر! ●

سیاحت قلب کے لئے راستہ ہموار کر دیا ہے بلکہ تخلیق کار کو ارض کی کشش ثقل کو عبور کر کے ایک روحانی نشاۃ الثانیہ کو وجود میں لانے کی سعادت بھی عطا کر دی ہے۔ مگر اصلاً یہ رجحان بھی ارض و طعن ہی سے متعلق ہے کہ اس نے پاکستان کی روحانی بنیادوں تک رسائی حاصل کی ہے۔

موجود کو مس کرنے کے رجحان کے متعدد محرکات ہیں مگر بنیادی محرک اجتماعی سطح کی اس نقل مکانی کو قرار دینا چاہئے جو برصغیر کی تقسیم کے باعث نمودار ہوئی اور جس کے نتیجے میں لاکھوں افراد بے گھر ہو گئے۔ ہر شخص اپنے "مورث اعلیٰ" یعنی درخت کی طرح زمین کے کسی نہ کسی قطعے سے جڑا ہوتا ہے لیکن جب وہ اس قطعے سے قطع تعلق کرتا ہے تو فضا اور ماحول کی طرف اس کے رویہ میں ایک بنیادی تبدیلی آ جاتی ہے۔ اپنے مرزبوم سے منسلک ہو کر انسان عافیت کی فضا میں نیم غنودگی کے عالم میں ہوتا ہے اور اس لئے اپنے ارد گرد کی فضا اور ماحول کے وجود کا شعور رکھنے کے باوجود اس سے متصادم نہیں ہوتا۔ گویا وہ ایک پرزے کی طرح مشین کے اندر ایک مناسب مقام پر فٹ ہوتا ہے۔ لیکن اگر کسی وجہ سے اُسے اپنے مرزبوم سے منقطع ہونا پڑے یا اس کے معاشرے کے ٹھہرے ہوئے تالاب میں باہر سے کوئی شے آگے تو اس کی نیم غنودگی کا عالم ٹوٹ جاتا ہے اور وہ ایک نئی صورت حال میں اشیاء مظاہر اور کرداروں کو نہایت قریب سے "محسوس" کرنے لگتا ہے۔ برصغیر کی تقسیم نے لاکھوں افراد کو گویا ایک تہذیبی اور معاشرتی نیند سے جھنجھوڑ کر بیدار کیا اور وہ اپنے ماحول کو یوں دیکھنے لگے جیسے اسے پہلی بار دیکھ رہے ہوں۔ پاکستان میں اس صورت حال نے اردو ادب پر گہرے اثرات مرتب کئے۔ مثلاً یہ کہ پہلی بار ارض پاکستان کو قریب سے "محسوس" کرنے کا میلان ابھرا جس کے نتیجے میں قریبی اشیاء اور مظاہر — درخت، پرندے، شہر، پہاڑ، دریا نیز زمین اور اس کے (نثار، موسم اور اس کی چہرہ دستیاب) — یہ سب انسانی تجربے کے دائرے میں سمٹ آئے۔ اردو افسانے نے بالخصوص "موجود کو مس کرنے کے اس رجحان کا مظاہرہ کیا اور یہ مظاہرہ کردار نگاری کے رجحان پر منتج ہوا۔ افسانے میں کردار نگاری کا یہ رجحان محض افسانہ نگار کی عواذ پر کا نتیجہ نہیں تھا یعنی یہ نہیں تھا کہ تقسیم سے قبل تو افسانہ نگار نے ایک خاص قسم کے افسانے لکھے اور تقسیم کے بعد ایک صبح اس نے فیصلہ کر لیا کہ آئندہ وہ صرف کردار کے افسانے لکھے گا۔ ادب کی تخلیق اس قسم کے شعوری اقدامات کے تابع نہیں ہوتی۔ فی الاصل کردار نگاری کے اس بھرپور رجحان کے پس پشت بعض سماجی کرداروں اور بحرائی کیفیتوں کا وجود صاف نظر آتا ہے اور افسانہ نگار نے محض غیر شعوری طور پر افسانے کے اس عنصر پر توجہ مبذول کی ہے جو ان بحرائی کیفیات کے باعث ابھر کر نمایاں ہو گیا تھا۔ چنانچہ اردو افسانے میں کردار نگاری کے اس رجحان کی چند وجوہ بالکل واضح ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ تقسیم کے باعث

لاکھوں افراد نے نقل مکانی کی اور سارا معاشرہ ایک بحران میں سے گذرا جس کے باعث فرد کی پرسکون زندگی میں ہچل پیدا ہوئی اور اسے ایک ایسے ماحول کو چھوڑ کر جہاں وہ صدیوں سے گزراہقات کر رہا تھا (اور جہاں ایک طویل تصادم اور آمیزش نے اس کے کردار کے بہت سے اجڑے ہوئے پہلوؤں کو ہوا کر کے اسے محض ایک مثالی نمونہ (۳۶۴) کا درجہ عطا کر دیا تھا) ایک بالکل نئے ماحول میں از سر نو جہد للبقاء کے دور سے گزینا پڑا اور اس جہنی ماحول سے تصادم کے باعث اس کی شخصیت کے بہت سے پہلو ابھر کر نمایاں ہو گئے۔ یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے کوئی شخص کسی گلی میں آکر رہے اور ایک طویل مدت کی کشمکش کے بعد محلہ والوں سے ذہنی سمجھوتہ کرنے میں کامیاب ہو جائے اور پھر اُسے یککنت یہ گلی چھوڑ کر کسی اور محلہ میں جا کر رہنا پڑے تو ایسی صورت میں اُسے نئے محلہ کے باشندوں سے ذہنی سمجھوتہ کرنے سے قبل ایک بار پھر تصادم اور کشمکش کے جملہ مراحل سے گزرنا ہوگا۔ اس تصادم کی پیٹ میں محلہ والے بھی آجائیں گے اور سارا ماحول ایک میدان کا رزار کی صورت اختیار کر جائے گا۔ تصادم کے باعث افراد کی پرسکون اور میکانیکی زندگی پر کاڑی چرب لگے گی اور کردار ابھرتے چلتے آئیں گے تقسیم کے واقعہ نے فرد کو بالکل اسی طرح کردار میں تبدیل کیا اور زندگی میں وہ حرکت اور ڈرامائی کیفیت پیدا کی جسے افسانہ نگار نے اپنا موضوع بنایا۔

دوسری وجہ یہ ہے کہ تقسیم ملک نے دیواریں اور حد بندیاں قائم کیں اور کسیر کے دونوں جانب ماحول سمٹ کر رہ گیا۔ شہروں کی آبادی میں یککنت اضافہ ہوا اور جائے کم است و مردماں بسیار کے تحت تصادم اور آمیزش زیادہ ہو گئی۔ جس طرح کوئی شخص چپت سے اتر کر کمرے میں آجائے تو اس کی نظر اونچی اونچی دیواروں کو پار نہیں کر سکتی اور اس لئے دور کے بجائے قریب کی اشیاء پر مرکوز ہو جاتی ہے بعینہ جب تقسیم کے باعث دیواریں قائم ہوئیں اور ماحول مٹا تو لامحالہ افسانہ نگار نے معاشرے کے وسیع مدو جہر کے بجائے قریبی ماحول پر ایک نظر ڈالی اور یوں اسے وہ لاتعداد کردار دکھائی دئے جو اسے پہلے نظر نہ آتے تھے بہر حال وجہ چاہے کچھ بھی کیوں نہ ہوں تقسیم کے بعد کے اردو افسانے میں کردار نگاری کے ایک بھرپور رجحان کی نفی ممکن نہیں اور یہی اصل بات ہے!

کشمیرہ کی جنگ آزادی کے بعد برصغیر کے مسلمان خود کو اکٹرا ہوئے محسوس کرنے لگے تھے۔ انہیں یوں لگتا تھا جیسے زمین میں ان کی جڑیں نہیں ہیں۔ بعد ازاں اس احساس نے سیاسی سطح پر اُس علامتی نقل مکانی کی صورت اختیار کی جو تحریک خلافت میں متشکل ہو کر سامنے آئی اور شعری سطح پر یہی احساس ”گھر میرا نہ دئی نہ صفایاں نہ سمرقند“ ایسے مصرعوں میں اجاڑ ہوا مگر جب پہلی جنگ آزادی کے پودے نوے برس بعد پاکستان وجود میں آیا تو ہندی مسلمانوں نے شاید پہلی بار خود کو زمین سے

پوری طرح جڑا ہوا محسوس کیا۔ لہذا نہ صرف ہمارے ادب میں ارض پاکستان کو محسوس کرنے کا میلان
 انجیل بلکہ اس بات کی ضرورت بھی لاحق ہوئی کہ اپنی ثقافتی جڑوں کی تلاش کی جائے چنانچہ پاکستان
 میں تخلیق ہونے والے اردو ادب کی فکری سطح بالخصوص تنقیدی جڑوں کی تلاش کا مسئلہ ایک
 غالب رجحان کی صورت اختیار کر گیا اس سلسلے میں متعدد مکاتیب فکر وجود میں آگئے۔ بے شک
 بعض مفکرین ثقافت کی افقی (HORIZONTAL) سطح تک محدود رہے مگر اکثر مفکرین نے
 اس کی عمودی (VERTICAL) سطح کا بغور جائزہ لیا۔ ثقافت کی عمودی سطح سے آشنائی کا مطلب
 یہ تھا کہ اسے مکان کے بجائے زمان کے بُعد میں رکھ کر دیکھا جائے اور یہ معلوم کرنے کی کوشش
 کی جائے کہ پاکستانی ثقافت کی جڑیں اس کے ماضی میں کتنی دور تک اتری ہوئی ہیں۔ سوزیادہ
 تر مباحث اس بات سے متعلق تھے کہ کیا پاکستانی ثقافت کا آغاز برصغیر میں مسلمانوں کی آمد
 سے ہوا یا جنوبی ہندوستان میں عربوں کی آمد سے یا پھر کیا اس کی جڑیں ماضیٰ بعید تک پہنچی ہوئی
 ہیں یا نہیں؟ اس سلسلے میں ڈاکٹر جمیل جالبی نے تو ایک پوری کتاب ”پاکستانی کلچر“ لکھ ڈالی۔
 فیض اور پروفیسر کرار حسین، ڈاکٹر اجمل اور ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر وحید قریشی اور سلیم احمد
 جیلانی کامران اور سجاد باقر رضوی، انور سدید اور فتح محمد ملک نیز حمید احمد خاں، ڈاکٹر سید عبداللہ
 اور مولانا صلاح الدین احمد ایسے مفکرین اور ناقدین نے اس سلسلہ میں اظہار خیال کیا۔ چونکہ زبان
 ثقافت کا جزو لاینفک ہے لہذا جب پاکستان میں ثقافتی جڑوں کی تلاش شروع ہوئی تو لامحالہ
 اردو زبان کی جڑیں دریافت کرنے کا رجحان بھی منظر عام پر آ گیا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے اپنے وقت میں
 برج بھاشا کو اردو کی ماں قرار دیا تھا اور ان کے بعد حافظ محمود شیرازی نے پنجابی کو۔ اسی طرح
 نصیر الدین ہاشمی نے اردو کا رشتہ قدیم دکن سے جوڑ دیا تھا مگر اب مراجعت کے اس رجحان کے
 تحت جو ثقافتی جڑوں کی تلاش پر منتج ہوا تھا، اردو زبان کی جڑیں ماضیٰ بعید میں تلاش کرنے کی
 کوشش ہونے لگی۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری نے پالی پراکرت سے اردو کا رشتہ جوڑا اور یوں
 ماضیٰ میں تقریباً دھائی ہزار سال پیچھے ہٹ گئے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے ہمارا شہری کو اردو کی اصل
 بتایا۔ ”اردو شاہری کا مزاج“ میں اردو کی جڑیں وادی سندھ کی تہذیب میں تلاش کی گئیں۔ مگر
 اس سلسلے میں سب سے مبسوط اور منظم کام عین الحق فرید کوٹی کا تھا جنہوں نے اردو کا رشتہ دراوڑی
 زبانوں سے جوڑ کر جڑوں کی تلاش کے کام کی گویا تکمیل کر دی۔

ثقافتی جڑوں کی تلاش کا یہ میلان محض فکری سطح ہی کا ایندھن نہ بنا بلکہ ادب بالخصوص نثر

کو بھی حرارت بخشنے لگا۔ چنانچہ مراجعت کی ایک واضح صورت پاکستان میں تخلیق ہونے والے ناولوں اور افسانوں میں مشاہدہ کی جاسکتی ہے۔ اس سلسلے میں سب سے وقیع کا (قرۃ العین) کا تھا جس نے "آگ کا دریا" لکھتے ہوئے دور ماضی میں پیچھے ہٹ کر ان کرداروں کو ہیچانا جو ہمیں آج کے معاشرے میں بھی جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔ یہی ہمیں بلکہ اس کے ناول کا موضوع تاثر ہی یہ تھا کہ آج کی تہذیبی فضا قدیم ثقافتی فضا کی توسیع ہے "آج" کو گزرے ہوئے "کل" کی توسیع قرار دینے کا رویہ قرۃ العین حیدر کے علاوہ عبدالرشید حسین کے ناول "اُداس نسلیں" اور رشید امجد اور جمیلہ ہاشمی کی بعض تحریروں میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ اس میں کچھ عنصر یادوں کا بھی ہے۔ بالخصوص ان افسانہ نگاروں کے ہاں جنہوں نے ہجرت تو کی مگر اپنی یادوں میں آبائی سر زمین کو سدا زندہ رکھا۔ ایک طرح کا نوستالجیا ضرور ملتا ہے۔ انتظار حسین کے اکثر افسانوں میں یادوں کا یہ عنصر بہت نمایاں ہے۔ مگر انتظار حسین محض چند شخصی سطح کی یادوں تک محدود نہیں رہا بلکہ اس نے پیچھے ہٹ کر نسلی یادوں تک بھی رسائی حاصل کی ہے اور قدیم اساطیر کے آئینے میں موجود ماحول اور اس کے کرداروں کو چلتے پھرتے دیکھا ہے چنانچہ جس طرح شاعری میں میر نیازی کے ہاں قدیم بندا کی فضا ابھری ہے اسی طرح انتظار حسین کے ہاں بہت سی علامات قدیم تہذیبی فضا ہی سے اخذ ہوئی ہیں۔ یہ سارا رویہ مراجعت ہی کے تحت شمار ہونا چاہیے۔

تاریخ فلسفہ اور خود تاریخ ادب گواہ ہے کہ جب کبھی "موجود" کے قرب کا احساس شدت اختیار کر گیا تو انسان نے مادہ کے خول سے پار بھانکنے اور "جوہر" کو تلاش کرنے کی کوشش کی۔ مثلاً یونانی فلسفے میں افلاطون کا نظریہ مادے کے پس پشت ایمان کی ازلی وابدی حیثیت کا علم بردار تھا اور یہ نظریہ کسی نہ کسی صورت میں آج تک باقی ہے۔ ادب میں جب کبھی کلاسیکیت کا چھینکا زیادہ سخت ہوا تو اس کے بطن سے روایت اس طور باہر آئی جیسے بیج کے اندر سے اس کا مغز اپنی قوت نمو کا مظاہرہ کرتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ پاکستان میں تخلیق ہونے والے اردو ادب نے پچیس ہی سال کے مختصر عرصہ میں ان دونوں رجحانات کا کسی نہ کسی حد تک مظاہر ضرور کیا۔ مثلاً موجود کے اقرار کا رویہ اس ارضی وابستگی کی صورت میں نمودار ہوا جسے تمام اصناف ادب میں باسانی تلاش کیا جاسکتا ہے۔ مگر پھر اس کا رد عمل بھی ہوا۔ وہ یوں کہ سرزمین پاکستان ازمنہ قدیم ہی سے ایک زرعی معاشرے کی مظہر ہی ہے مگر جب پاکستان بننے کے بعد صنعتی ترقی ہوئی شہر بڑے ہوئے، معاشی اور معاشرتی مسائل نے شدت اختیار کی، میکانیکی زندگی اپنے مشینی

عفرتوں کے ساتھ ظاہر ہوئی اور فرد کو اپنے سلاسل میں جکڑنے لگی تو اس کے ہاں اس بند
خول کو توڑ کر باہر آئے یا کم از کم خول میں روزن کھلے کی خواہش ضرور جوان ہونے لگی۔ یہ گویا
اظہار ذات کی وہ خواہش تھی جس نے ہمارے فن کار کو اس بات پر مائل کیا کہ وہ موجود (مادہ)
کی دیواروں کو عبور کر کے "جوہر" کی تلاش کرے۔ میں نے اپنے مضامین میں اسے غواصی کا نام دیا
ہے۔ آپ چاہیں تو اسے "سیاحت" بھی کہہ سکتے ہیں جو کسی طور بھی اساطیر کے اودیسس، ہیراکلیس یا
جلبا میث وغیرہ کی سیاحت سے کم اہم نہیں۔ کیونکہ اگر سنہری اون، سنہری سیب، آب حیات یا
امرد سیہ کو "معنی" یا "جوہر" کے مترادف سمجھ لیا جائے تو پھر آج کے فنکار کی غواصی یا سیاحت
بھی اساطیری تلاش ہی کی توسیع نظر آئے گی پھر جس طرح اساطیر کے کلچر میر و کو بہت سی رکاوٹوں کو
عبور کرنے کے بعد ہی مقصود حیات تک رسائی حاصل ہوتی تھی، بالکل اسی طرح آج کے فنکار
کے لئے بھی لفظ اور مواد کے کلیٹوں Cliches کو توڑے بغیر جوہر یا معنی تک پہنچنا ممکن نہیں۔
پاکستان کے اردو ادب میں مہم جوئی کا یہ عمل کسی سطحوں پر جا کر ہوا ہے۔ مثلاً پاکستانی ادبائے
لفظ کی اس پامال اور بیش پا افتادہ صورت کے خلاف سب سے پہلے بغاوت کی ہے جو بنی بنائی
لفظی ترکیب اور پیٹے ہوئے استعاروں اور تشبیہوں میں متشکل ہو کر ایک بوجھ یا رکاوٹ بن گئی
تھی۔ یہ اصلاً انہی زبان کو از سر نو خلق کرنے کا وہ اقدام تھا جو نئے الفاظ علامتوں اور فنی روابط
کو رواج دینے کی کوشش میں ظاہر ہوا۔ اس سلسلے میں بیشتر نئے انشائیہ نگاروں اور افسانہ لکھنے
والوں کے ہاں زبان کی تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ انھوں نے مروج زبان کی سرحدوں کے اندر
رہتے ہوئے اس میں گہرائی اور وسعت پیدا کی ہے اور اسلوب کو انھوں اور ترکیبوں کے بارگراں
سے نجات دلائی ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور اہم بات اردو نثر میں مقامی بولیوں کے
الفاظ کی آمیزش تھی۔ اس آمیزش نے اکثر و بیشتر اردو زبان میں ایک نئی چاشنی پیدا کی اور
اسے ارد گرد کے ماحول اور فضا سے ہم آہنگ کیا۔ بالخصوص پنجابی کے بعض الفاظ اور ترکیب
نے ایک مہمانی کیفیت پیدا کی مگر اس سلسلے میں ایک منفی اثر بھی مرتب ہوا وہ یوں کہ جس طرح
اکبر الہ آبادی نے اپنے اشعار میں انگریزی الفاظ کی آمیزش سے ایک مضحک کیفیت پیدا کی تھی اسی طرح
ہمارے بعض مزاح نگاروں اور کالم نویسوں نے متبادل اردو الفاظ کی موجودگی کے با وصف پنجابی کے
الفاظ کو اپنی تحریروں میں جگہ دی۔ اس مقصد کے ساتھ نہیں کہ اردو کی قوت میں اضافہ ہو بلکہ
صرف اس لئے کہ ہنسنے ہنسانے کا سامان مہیا ہو۔ اکبر الہ آبادی تو اپنے اقدام میں حتیٰ بجانب تھے

کہ انگریزی الفاظ کے ساتھ عملی مذاق کر کے وہ انگریزی کی اجنبیت کا احساس دلا رہے تھے مگر ہمارے مزاج نگار اور کالم نویس ایک ایسی زبان کے الفاظ سے مذاق فرما رہے ہیں جو نہ صرف ہماری زبان ہے، نہ صرف ہماری جذبان ہے بلکہ محققین کے ایک گروہ کے مطابق اردو زبان کی ماں بھی ہے۔ لہذا اصولی طور پر اس حرکت کی جتنی بھی مذمت کی جائے کم ہے۔

معنی یا جوہر کی تلاش کے راستے میں دوسری بڑی رکاوٹ شہر اور اس کا نظام کار تھا۔ وہ جو کسی نے کہا ہے کہ ہر عورت کے ہر دے میں جنگل موجود ہے، اس کا اطلاق مرد پر بھی ہو سکتا ہے۔ اور شہر پر بھی! شہر نظام ہر جنگل کو اپنے اندر سے خارج کر دیتا ہے لیکن یہ اپنے باسیوں کے بطنوں سے اسے خارج نہیں کر سکتا۔ میں یہاں جنگل کو وحشت اور بربریت کی علامت قرار نہیں دے رہا بلکہ اسے پوری فطرت (Nature) کے مترادف تصور کر رہا ہوں۔ بات یہ ہے کہ انسان لاکھوں برس تک فطرت کا جزو لا ینفک رہا مگر شہروں کی تعمیر کے بعد وہ بتدریج فطرت سے منقطع ہوتا چلا گیا۔ فطرت تخلیق کاری کے لئے ایک اہم وسیلے کی حیثیت رکھتی ہے اس لئے فطرت سے منقطع ہو کر انسان پر پرورد یا پیر تصنع کا ایک دبیر سا غلات چڑھنے لگتا ہے اور تخلیق کاری کے سلسلہ میں اس کی رفتار مہتمم پڑ جاتی ہے چونکہ تخلیق کاری انسان کی حیاتیاتی مجبوری ہے لہذا جب ایسی صورت حال پیدا ہو تو انسان کے اندر بغاوت کا شعلہ بھڑکنے لگتا ہے اور وہ شہر کی ”دیواروں“ کو مہتمم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی ایک صورت تو یہ ہے کہ شہر کے باہر چاروں طرف پھیلی ہوئی وسیع و بے کنار فطرت دوبارہ ایک رشتہ قائم کیا جائے۔ اسے خارجی سطح کی اوڈیسی کہہ لیجئے۔ دوسری یہ کہ اپنے باطن میں جھانکنے جائے جہاں فطرت ایک سدا بہار موسم کی طرح ہمہ وقت موجود ہے۔ پاکستان کے اردو ادب میں یہ دونوں صورتیں پیدا ہوئیں۔ اول الذکر نے سفر نامے کی لطافت کو جنم دیا اور موخر الذکر نے انشائیہ نگاری کی روایت کو۔

سفر نامے میں فنکار نے اپنے شہر (ملک) سے باہر نکل کر ایک وسیع تناظر میں خود کو نئے نئے تجربات سے آشنا کیا اور اس جنگم کو اتارا جو ایک نئے ماحول میں تادیر رہنے سے پوری انسانی شخصیت کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ اردو ادب میں محمود نظامی اور اختر ریاض الدین سے لے کر ابن انشا، محمد کاظم مستنصر حسین تارڑ، عطاء الحق قاسمی اور ذوالفقار احمد تالیش تک سفر نامہ نگاری کا ایک پورا سلسلہ ابھرا ہے جس نے اردو ادب میں گہرائی اور وسعت پیدا کی اور فرد کو ایک ایسی ”کھڑکی“ مہیا کر دی ہے جس میں سے وہ شہر کے مشینی زندان سے باہر کی دنیا پر ایک نظر ڈالنے کے قابل ہوا ہے۔

مؤخر الذکر صورت نے انشائیہ نگاری کو فروغ دیا اور میں اس عمل کو ایک داخلی اوڈیسی“ کا نام دیتا ہوں۔ شہری زندگی بنیادی طور پر ایک میکانیکی زندگی ہے۔ شہر بجائے خود ایک مشین ہے جس میں شہر کے باسی پرزوں کی حیثیت رکھتے ہیں یہ پرزے خود کار مشین کی متعین حرکات کے تابع ہوتے ہیں یعنی ایک میکانیکی تکرار کی زد پر رہتے ہیں۔ ایسے حالات میں ایک شہری اپنے ماحول کی کیسانیت کا خود بھی ایک حصہ بن جاتا ہے اور اس کے باں شے کے مخفی معنی کو گرفت میں لینے کی صلاحیت ختم ہو جاتی ہے انشائیہ کا کام یہ ہے کہ وہ زندگی کی ان اشیاء اور واقعات کو جو ایک عام شہری کے لئے محض ایک خود کار مشین کی متعین حرکات کی حیثیت رکھتے ہیں ایک بالکل نئے تناظر میں پیش کر کے انھیں گویا ”زندہ“ کر دیتا ہے۔ یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ اگر میں کسی گرد آلود آئینے کو صاف کر دوں تو اس میں ہر شے منکس ہونے لگے گی۔ بالکل اسی طرح انشائیہ نگار زنگ آلود زندگی پر سے زنگ اتار دیتا ہے اور وہ نودینے لگتی ہے یہی حال انسان کے باطن کا ہے جس پر خارج کی گدلاہٹ جم سی جاتی ہے اور وہ تخلیقی طور پر فعال نہیں رہتا۔ ایک انشائیہ نگار جب عام زندگی کے بالکل معمولی واقعات اور قطعاً غیر اہم اشیاء کو ایک نیا معنی عطا کرتا ہے تو دراصل باطن کی زندگی کے پت کھول کر اندر بھانکتا ہے اور اندر کے براعظم کی حیات کرنے لگتا ہے۔ اسی لئے میں نے انشائیہ نگاری کو سیاحت قلب کا نام دیا ہے۔ پاکستان کے اردو ادب میں انشائیہ نگاری ایک انتہائی زرخیز روایت کے طور پر مستحکم ہوئی ہے اور ہمارے ہاں ایک بہت تعداد میں انتہائی خوبصورت انشائیہ تخلیق ہوئے ہیں۔ غلام جیلانی (صفر)، مشتاق قرمچیل، آذرا نورسید، کامل القادری، طارق جامی، پرویز عالم اور متعدد دوسرے انشائیہ نگار اس سلسلے میں بڑی عمدہ صلاحیتوں کا مظاہرہ کر چکے ہیں۔

موجود کے عقب یا بطون میں بھانک کر ”نامعلوم“ کو مس کرنے کی کاوش ایک اور انداز میں بھی صورت پذیر ہوئی ہوایہ کہ پاکستان میں تخلیق ہونے والے ادب نے آدمی کے بطون میں ”انسان“ کو تلاش کرنے کی کوشش کی یعنی آدمی کی اس حیثیت کے پس پشت جو سرسراہی ہے اس کی اس حیثیت کی تلاش ہوئی جو روحانی یا غیر ارضی تھی اور جس کے لئے ”انسان“ کا لفظ عام طور سے استعمال ہوا اس سلسلے میں محمد حسن عسکری نے اپنی تنقید میں آدمی اور انسان کے فرق کو سوچ کا محور بھی بنایا۔ مگر خالص تخلیقی ادب میں بھی آدمی کی ذات کے اندر چھپے ہوئے انسان کی نشان دہی کرنے کا میلان عام طور سے ابھرا۔ اقبال نے اس ضمن میں زمین ہموار کر دی تھی اور ایک ایسے ”انسان“ کی نشان دہی کر دی تھی جو محض سماجی اوصاف کا مرقع نہیں تھا بلکہ اس میں بہت سی روحانی صفات بھی موجود تھیں جو ایک مثالی ہستی

کے لئے ناگزیر ہیں۔ جوش نے اقبال کے نتیجے میں انسان انسان کا شور تو بلند کیا مگر ان کا تصور انسان انتہائی پایاب اور سطحی تھا۔ ترقی پسندوں نے بھی "انسان" کا تصور پیش کرنے کی کوشش کی مگر یہ انسان صرف اخلاقی سطح کے محض ایک وصف کا نمائندہ تھا۔ یعنی وہ معاشرے میں معاشی انصاف کا مطالبہ کرتا تھا۔ اس کی حیثیت ایک منصف کی تو ضرور تھی لیکن کسی کو لباس کی ہرگز نہیں تھی۔ دوسرے اس "انسان" کا حلیہ اس قدر وضاحت کے ساتھ بیان کر دیا گیا تھا کہ اگر وہ گوشت پوست کی زندگی میں کہیں موجود ہوتا تو پولیس باسانی اُسے تلاش کر سکتی تھی۔ مگر پاکستان میں تخلیق ہونے والے اردو ادب نے جس نئے انسان کے ظہور کی بشارت دی وہ محض ایک ہیوینی تھا جس کے خدو خال تک واضح نہیں ہوئے تھے۔ چنانچہ کبھی کبھی تو وہ محض اپنے پاؤں کی چاپ یا ہاتھ کی دستک سے پہچانا گیا۔ یا دوسری ہستی کے روپ میں پاکستان کے نئے علامتی افسانے میں ابھرا آیا۔ بظاہر ہوں محسوس ہوتا ہے کہ آغا کار میں جب بے رحم حقیقت پسندی کے رجحان کے تحت کردار کو چندھیا دینے والی روشنی میں پیش کرنے کی کوشش ہوئی تھی تو کردار سے اس کی پرچھائیں بچھن گئی تھیں۔ مگر پھر جب نئے علامتی افسانے میں ایک نیم روشن اور خوابناک فضا کے تعمیر ہوئی تو کردار پرچھائیں سمیت سامنے آیا اور اکثر و بیشتر افسانہ نگار نے کردار کے بجائے اس کی پرچھائیں میں دلچسپی لینا شروع کر دی۔ پھر یوں ہوا کہ یہی پرچھائیں دوسری ہستی کے روپ میں ظاہر ہوئی۔ یعنی اس کا وجود محض اصل کی نقل نہ رہا بلکہ وہ ایک آزاد ہستی کی طرح اصل کے بطون میں ہمکنے لگی۔ چونکہ افسانہ کسی نہ کسی صورت میں کہانی اور کردار کی زبان ہی میں خود کو پیش کرتا ہے اس لئے کہانی کے نقوش کے مدغم ہوجانے کے باوجود ایک خوابناک سے نیم نقش والی کہانی بطور پس منظر افسانے میں سدا موجود رہی۔ اسی طرح کردار پوری طرح غائب نہ ہوا بلکہ ایک ایسی ہستی میں داخل گیا جس کے خدو خال واضح نہیں تھے۔ یہ ابھی بات تھی ورنہ افسانہ افسانہ نہ رہتا کچھ اور بن جاتا۔ تاہم دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانے میں ایک خوابناک سی فضا کی تعمیر اور دوسری ہستی سے متعارف ہونے کی کاوش اصلاً وہی علامتی رویہ تھا جو شاعری میں پروان چڑھا تھا اور جس کے ذریعہ شاعر نے ایک آنکھ سے ان چھوٹے جہاں کو دریافت کرنے کی کوشش کی تھی۔ لہذا پاکستان کا علامتی افسانہ علامت نگاری کی وسیع تر روایت ہی کا حصہ بنا اور اس نے دوسری اصناف مثلاً نظم، غزل، انشائیہ وغیرہ کی طرح ذات کے وسیع منطقوں کی سیاحت کی۔ اس سلسلے میں ایک تو یہ ہوا کہ ایسے افسانہ نگار بھی جو افسانے کے دوسرے میدانوں میں نام پیدا کر چکے تھے علامتی انداز کی طرف مائل ہوئے اور انھوں نے اس کا رزار میں بھی بعض ناقابل فراموش کہانیاں تخلیق کیں جیسے مثلاً غلام الثقلین نقوی۔ دوسرے ایک پوری نسل

ایسے افسانہ نگاروں کی سامنے آئی جس نے علامتی رویے ہی کو سب سے زیادہ اہمیت دی۔ اور ان نگاروں کا ذکر آیا جس نے قدیم اساطیر یا اساطیری فضا کے آئینے میں "حال" کی فضا اور کرداروں کا عکس دیکھا۔ اسی طرح انور سجاد اور خالدہ اصغر کے ہاں بھی علامتی انداز نمایاں ہوا مگر صحیح معنوں میں علامتی افسانے لکھنے کے سلسلے میں سب سے اہم نام رشید امجد کا ہے۔ رشید امجد نے نہ صرف ایک منفرد سلوب اختیار کیا بلکہ کہانی اور اس کے کرداروں کے عقب میں ایک بالکل نئے اور کنوارے منطقے کی تصویر بھی کھائی اسی طرح مشتاق قمر نے بھی بعض نہایت خوبصورت اور خیال انگیز علامتی افسانے تحریر کئے۔ بعد ازاں اس میلان کو خاصا فروغ حاصل ہوا اور پاکستان کے علامتی افسانہ لکھنے والوں کی تعداد میں تدریج اضافہ ہوتا چلا گیا۔ محمد منشا یاد، شمس نعمان، مرزا حامد ریگ، احمد داؤد، مسیح آہوجہ، اعجاز راہی، انیسام احمد متعدد دوسرے افسانہ نگاروں نے اس سلسلے میں نام پیدا کیا۔

علامتی افسانے کے اس رجحان نے تجریدی افسانے کو بھی کروٹ دی۔ بعینہ جیسے علامتی شاعری نے "نثری نظم" کو تحریک دی تھی دل چسپ بات یہ ہے کہ تجریدی افسانہ "افسارہ" "نثری نظم" ایک ہی شے کے دو نام تھے۔ اس فرق کے ساتھ کہ نثری نظم کو نظم کے انداز میں اور تجریدی افسانہ کو افسانے کے پیرائے میں لکھا جاتا تھا۔ ورنہ اصلاً دونوں نثریں شاعری کی سطح پر پہنچنے کی کوششیں تھیں۔ تاہم بیشتر ناقدین کا خیال تھا کہ چونکہ افسانہ کردار اور کہانی سے یکسر منقطع ہو کر شاعری بحر اور وزن سے یکسر بے نیاز ہو کر باقی نہیں رہ سکتی اس لئے تجریدی افسانے کو افسانہ کے زمرے میں اور "نثری نظم" کو شاعری کے تحت شمار نہیں کرنا چاہئے۔ ان لوگوں کا یہ خیال تھا کہ (تجریدی افسانہ + نثری نظم) نہ تو افسانہ ہے اور نہ شاعری بلکہ ایک ایسی بنجارہ صنف ہے جس نے ابھی زمین میں اپنی جڑیں نہیں تاریں۔ جس روز ایسا ہو گیا اس صنف کے خدوخال بھی نمایاں ہو جائیں گے۔ بہر کیف پاکستان میں تخلیق ہونے والے اردو ادب میں جہاں اس بنجارہ صنف میں تخلیقات پیش کرنے کی کوشش ہوئی وہاں اس کے بارے میں فاصلا تلخ و ترش تبادلہ خیالات بھی ہوا۔ مگر اب طوفان کے بعد مسلط ہو جانے والی خاموشی کا زمانہ ہے۔

نئی نسل پر ترقی پسند تحریک نے جو اثرات برپا کیے ان میں سے بعض مثبت اور بعض منفی نوعیت کے تھے۔ مثبت اثرات میں سے اہم ترین اثر یہ تھا کہ نئی نسل نے معاشی و اخلاقی کے مسئلہ کو بھی انسانی اخلاقیات کے دائرہ میں سمیٹ لیا۔ انسانی اخلاقیات کی مروج صورت یہ ہے کہ اگر کوئی شخص قتل کا ارتکاب کرے یا کسی کا مال چرائے یا اس کی تنہی کرے وغیرہ تو یہ سب باتیں غیر اخلاقی اور غیر قانونی تصور ہوتی ہیں۔ لیکن اگر ایک فرد دوسرے فرد کا استحصال کرے یا ایک طبقہ دوسرے طبقہ کو پسماندہ رکھے تو چونکہ ان اعمال کو ازمنہ قدیم ہی سے معاشرتی تحفظ حاصل رہا ہے۔ لہذا انہیں بالعموم اخلاقی بے راہ روی کے عام مظاہر میں شمار نہیں کیا جاتا۔ نئی نسل نے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر معاشی سطح کی اس "اخلاقی بے راہ روی" کو بڑی شدت سے محسوس کیا اور اس کا انسانی اخلاقیات کے ضوابط کے تحت جائزہ لینے کی ضرورت پر زور دیا۔ اس کی وجہ نفسیاتی بھی تھی ذیل کے

● نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کے اثرات

ازدواجی زندگی میں داخل ہونے سے پہلے نئی نسل معاشی اعتبار سے خلا میں معلق ہوتی ہے چند مستثنیات سے قطع نظر ہر تہذیب پیدا کنشی طور پر اشتراکی ہوتا ہے۔ یعنی جائیداد یا مال و زر سے محروم ہوتا ہے۔ لہذا باشعور ہونے پر پروہ استحصال کی ہر مثال کو نشان زد ہی نہیں، اس کی آواز بلند مذمت کرنے پر خود کو اکل پاتا ہے بجز ازل جب محدود نسل کے افراد کی جڑیں معاشرے کی زمین میں اتر جاتی ہیں اور وہ معاشرتی قدروں کے تابع ہوجاتے ہیں۔ تو ان کے ہاں معاشی سطح کے طبقاتی فرق کو قبول کرنے کی روش از خود پیدا ہوجاتی ہے۔ بہر حال وجہ کوئی بھی کیوں نہ ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ نئی نسل نے معاشی سطح کی اخلاقی بے راہ روی کو ناپسند کیا اور استحصال کی اس ساری روایت کا از سر نو جائزہ لینے کی ضرورت پر زور دیا جو سماجی تحفظات کے تحت بلا چون و چرا تسلیم ہوتی آئی تھی لہذا نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کا پہلا مثبت اثر یہ مرتب ہوا کہ نئی نسل کے ہاں سماجی انصاف کی ضرورت کا احساس پیدا ہوا۔ جس نے نئی نسل کو ایک طرح کی اخلاقی رفعت عطا کر دی۔

نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کا دوسرا مثبت اثر معاشرتی سطح کی برائیوں کو گرفت میں لینے کی صورت میں ظاہر ہوا۔ اردو نکلشن نیز اردو نظم نے بالخصوص اس صورت حال کو جذباتی سطح پر محسوس کیا۔ ترقی پسند تحریک سے قبل ایک عامیانی تحریک ہماری زبان کے ادب میں جاری و ساری تھی جس کا منہلئے مقصود ایک ایسا "ٹوٹو پیا" تھا جو آج کل کی دنیا میں گم ہو چکا تھا۔ لہذا اس تحریک کے زیر اثر تخلیق ہونے والا ادب ارض اور اس کے مسائل سے پوری طرح اپنا رشتہ نہ جوڑ سکا۔ ترقی پسند تحریک ارض کی سطح پر اتری ہوئی تحریک تھی اور زمین پر مبنی ہوئی انسانی مخلوق یعنی معاشرے کے امراض کی تشخیص کر رہی تھی۔ گویا نئی نسل کو سامنے کی اشیا مسائل اور صورت حال کا احساس دلانے میں ترقی پسند تحریک نے ایک مثبت کردار ادا کیا ہے۔ یہ ایک صحت مند بہت تھی اور اگر ترقی پسند تحریک اس بہت کے تمام تر گوشوں کا احاطہ کرنے میں کامیاب ہو گئی تھی تو اس کے نہایت دور رس نتائج برآمد ہوتے۔ مثلاً وہ ارض کے حوالے سے ارض، وطن کے تقدس کا احساس دلا سکتی تھی مگر جو وہ ایسا نہ ہوا اور ترقی پسندوں نے اپنے وطن کی سر زمین کے بجائے دیار غیر کو تقدس عطا کیا اور اپنے رہنماؤں کو اہمیت دینے کے بجائے باہر سے "عظیم باپ" درآمد کئے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اگر ترقی پسند تحریک ارض کے حوالے سے ثقافتی تناظر کو اہمیت دیتی تو پھر جڑوں کی تلاش کا مسئلہ ابھر آتا جو نئی نسل کو ہوا میں معلق رہنے کے اس احساس سے بچا لیتا جو مارکسی نظریے کے تحت پیدا ہونے والی ایک خاص روش کا لازمی نتیجہ ہے۔ ثقافتی تناظر ہی کے حوالے سے نئی پود اپنی تاریخ اور اس کے کرداروں سے ایک جذباتی وابستگی پیدا کر کے خود کو روایت کی زنجیروں کی مدد سے زیادہ مستحکم محسوس کرتی۔ چونکہ ترقی پسند تحریک نے طبقاتی ناہمواری کو تاریخ کا درخت قرار دے کر ماضی سے رشتہ منقطع کر لینے کا درس دیا تھا لہذا یہ نئی نسل کے ہاں وہ قومی احساس پیدا نہ کر سکی جو تاریخ کے گہرے

شور سے پیدا ہوتا ہے اور جس کے تحت فرد خود کو وقت کی زنجیر میں ایک ضروری گرہ سمجھتا ہے۔ بایں ہمہ ترقی پسند تحریک کے اس مثبت اثر سے انکار مشکل ہے کہ اس نے نئی نسل کو خوابوں کی نیم بیدار فضا سے باہر نکال کر اسے زندگی کے عام مساکن کی طرف متوجہ کیا۔

نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کا آخری مثبت اثر یہ تھا کہ اس نے یاسیت کے گھٹا ٹوپ اندیشہ میں امید کی ایک شمع سی جلادی اور انسان کو آگے کی طرف دیکھنے کی راہ سجھائی۔ ہم لوگوں کے ہاں جو ایک نیم بارانی غمٹے کے باسی ہیں (جہاں دکھوں کی فراوانی ہے اور زندگی ہمہ وقت موت کی زد میں رہتی ہے) ایک غلبہ سا مضمحل یا س آگیزہ بلکہ یاسیت سے برتر رد عمل پیدا ہوا ہے جو تقدیر کے عمل دخل کو مانتا ہے اور بکھے ہوئے دل کے ساتھ ہر شے کو برداشت کرتا چلا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے ادب میں اس شے کا بطور خاص فقدان ہے جسے شاعرانہ مزاح کہا گیا ہے اور جو غالب کے علاوہ شاید ہی کسی اور شاعر کی تحریر میں نظر آئے، بلکہ غور فرمائیے کہ ہمارے ادب میں زمانہ اور مردانہ کی طرح سنجیدہ اور نکاہی کے بھی الگ الگ خانے ہیں حتیٰ کہ قدیم طرز کی غزل میں تو سنجیدہ اشارے کے عین درمیان ایک آدھ شہر قہقہہ اگولانے کے لئے بڑے التزام کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔ یہی بات تمثیل حتیٰ کہ فلم میں بھی نظر آتی ہے کہ مزاح مکالموں میں سرایت نہیں کرتا بلکہ پوری تمثیل یا فلم سے الگ محض ایک مسخرے کی تحویل میں ہوتا ہے۔ یہ صورت حال بیک وقت معاشرے کی یاسیت پسندی اور تماشہ پسندی کے رجحانات کا اعلانیہ ہے ایسے میں ترقی پسند تحریک نے اذہان کو گدگدایا اور انہیں ایک روشن مستقبل کی نوید دی۔ بے شک ان کا سرخ سویا خون بہانے کے ایک مریضانہ رجحان کا بھی عکاس تھا۔ لیکن جب سرخ کا لفظ بھی گھسٹ پٹ کر لہو کے بجائے محض سرخی تک محدود رہ گیا تو اس نے امید کو نسبتاً زیادہ اجاگر کیا۔ رجائیت کا یہ عنصر جب کے فقدان نے اردو ادب کو خون کی کمی میں مبتلا کر دیا تھا، ترقی پسند تحریک ہی کے واسطے سے اردو ادب میں داخل ہوا۔ اور نئی نسل میں ایک نیا جوش و ولولہ اور امید پیدا کرنے میں کامیاب ہوا۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک مثبت اثر تھا۔ جس کے سبب نئی نسل فعال ہوئی اور آگے بڑھنے کے عزم میں سرشار نظر آنے لگی۔

نئی نسل پر ترقی پسند تحریک نے جو منفی اثرات مرتب کئے۔ ان میں اہم ترین یہ تھا کہ نئے اذہان اپنے روحانی سرمائے سے کٹ کر ایک روحانی بنجرین کی فضا میں سانس لینے لگے جب کوئی تحریک فرد کو اس ماضی سے منقطع کرے اور صاف سیلٹ پر از سر نو حروف ابجد لکھنے کی تلقین کرے تو اس کے نتیجے میں وہ ساری معاشرتی اور روحانی اقدار دریا برد ہو جاتی ہیں جو فرد کے لئے ہر قسم کے جذباتی طوفان میں ایک لنگر کا کردار ادا کرتی آتی ہیں۔ یوں بھی انسان جانور کے قبیلے سے تعلق رکھنے کے باوجود

اس سے جدا بھی ہے۔ جانور کی حد تک تو اس کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ پیٹ ہے جس کے تقاضوں کی سیرابی کے لئے وہ فرار یا پیکار کے جملہ مراحل سے گزرتا ہے مگر انسان کی بھوک محض جسمانی سطح کی نہیں۔ جسمانی سطح کی سیرابی کے بعد جانور کے ہاں سو جانے کی تحریک پیدا ہوتی ہے اور ہر چند کہ انسانوں کا ایک طبقہ ایسا بھی ہے جو اس سلسلے میں جانور کی تقلید کرتا آیا ہے مگر وہ جسے صحیح معنوں میں انسان کہا گیا ہے، جسم کی سیرابی کے بعد روح کی سیرابی کی طرف ہمیشہ سے مائل رہا ہے۔ فرد کی سطح پر بھی یہ امر قابل غور ہے کہ وہ لوگ جو حصول در کی جنگ میں بُری طرح مبتلا ہوتے ہیں۔ ان کے ہاں مذہب کی طرف سارا رجحان بھی محض کاروباری نوعیت کا ہوتا ہے مگر وہ افراد جو دنیاوی سطح پر مطمئن ہو جاتے ہیں ان کے ہاں روح کی تشنگی ایک مسئلہ بن جاتا ہے۔ اس سلسلے میں صرف دو مثالیں پیش کرتا ہوں۔ ایک تو گوتم کی ہے جسے دنیا کی ساری نعمتیں حاصل تھیں لیکن جس کے ہاں روح کی تشنگی کے احساس نے اسے ایک نئی روحانی بہت اختیار کرنے پر مجبور کیا۔ دوسری مثال نالستانی کی ہے جو معاشی خوشحالی اور نچلی زندگی کے سکون و قرار کے باوجود پچاس کے سن کو عبور کرنے کے بعد ایک روحانی بحران کی زد میں آیا اور اپنی روح کی تسکین کے لئے اپنے سارے اندازِ نظر کو تبدیل کرنے پر مجبور ہوا۔ جو بات افراد کے سلسلے میں سچ ہے وہی قوموں کے سلسلے میں بھی درست ہے۔ جب کوئی قوم جہد اللہ میں اسیر ہو تو اس کے ہاں روحانی طور پر سیراز ہونے کا عمل پس پشت چاڑھتا ہے جس سے اس قوم کی تہذیبی ترقی متاثر ہوتی ہے۔ مگر جب کوئی قوم دنیاوی اعتبار سے مطمئن ہو جائے تو وہ خود کو روحانی افلاس سے نجات دلانے کی سعی میں نئے نئے بڑے بڑے کام کرنے لگتی ہے۔ ترقی پسند تحریک کی اہمیت اس وجہ سے تو ضرور ہے کہ اس کے پیش نظر ایک خوشحال معاشرے کا وجود ہمہ وقت رہا ہے اور یہ خوشحال معاشرہ فطری طور پر فعال ہونے کی صورت میں از خود ایک روحانی قلبِ ماہیت کی طرف راغب ہو سکتا ہے۔ مگر مصیبت یہ ہوئی کہ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ایک خالصتاً مادی نقطہ نظر کو فروغ ملا اور قوم کے روحانی سوتوں کو مسترد کر دینے کے روپے کے باعث وہ ساری روایت ہی مٹ گئی جس کی بنا پر کوئی نیا روحانی تجربہ وجود میں آ سکتا تھا۔ گویا ترقی پسند تحریک کی مادہ پرستی نئی نسل کو ایک ایسے روحانی بنجرین کے پہرہ کر دیا جس میں نہ تو قدیم روحانی ورثے کا کوئی بیج ہی بار آور ہو سکتا تھا اور نہ جس میں مستقبل کی کسی روحانی چکا چوندی کے امکانات باقی تھے۔ نتیجہ دیکھ لیجئے کہ نئی نسل نے ایک کاروباری رویہ کو اپنایا۔ دوستی، رواداری، شفقت اور محبت سب کی قیمت مقرر کی اور یہ تمام چیزیں مندی کی اشیاء کی طرح خریدی اور فروخت کی گئیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک نے نوجوانوں کو ان تمام قدروں سے محروم کیا جو حفظ مراتب، احترام، شفقت، محبت، رواداری اور روحانی سیرابی سے متعلق تھیں اور ایک مادی یونٹ بن چکا جس کو کوئی لینے کی تلقین کی۔ نتیجہ روحانی افلاس کی صورت میں نمودار ہوا۔

نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کا دوسرا منفی اثر یہ ہوا کہ وہ جمالیاتی تسکین کی بجائے نظریاتی تسکین کی طرف مائل ہونے لگی۔ یہ بات اس نئی نسل کے سلسلے میں عرض کر رہا ہوں جس کا تعلق براہ راست اردو ادب سے تھا یعنی جو یا تو ادب تخلیق کر رہی تھی یا اس کا مطالعہ کرنے کی طرف راغب تھی۔ اس سلسلے میں ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کو ترقی پسند تحریک نے بطور خاص ہوا دی اور نئی نسل پر یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی کہ ادب وہی ہے جو زندگی سے متعلق ہونہ کہ اس سے منقطع ہو۔ اصلاً یہ ساری بحث ہی بے معنی تھی۔ کیونکہ کوئی بھی ادب (اگر وہ ادب ہے تو) زندگی سے منقطع نہیں ہو سکتا۔ وہ زندگی کی معروضی صورت کو موضوع نہ بنائے تو بھی ایک داخلی سطح کی اوڈیسی میں مبتلا ہو کر زندگی ہی سے متعلق رہتا ہے مگر ترقی پسندوں کے ہاں اصل مسئلہ ادب کا زندگی سے تعلق خاطر نہیں تھا۔ بین السطور وہ یہ کہنا چاہتے تھے کہ ادب کو زندگی کے معاشی معاملات کو موضوع بنانا چاہئے تاکہ استعمال کی روایت نظروں کے سامنے آئے اور مارکسی نظریے کی جے ہو گویا ترقی پسندوں نے ادب برائے زندگی سے مراد وہ ادب لیا جو ایک بے جماعت معاشرہ کی لٹریس میں مدہج اور استعمال کی جملہ صورتوں کی نشاندہی ہی نہیں بلکہ ان کی مذمت بھی کرے اس سوال سے قطع نظر کہ یہ رویہ کس حد تک حق بجانب تھا، دیکھنے کی بات یہ ہے کہ جب ادب کو کسی نظریے کے تابع کر دیا جائے تو پھر جمالیاتی تسکین پر نظریاتی تسکین غالب آجاتی ہے اور ادبی مشہ پاروں کی بجائے پوسٹر تخلیق ہونے لگتے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ نقصان یہ پہنچتا ہے کہ نئی نسل آہستہ آہستہ جمالیاتی تسکین کے اس تصور ہی سے نا آشنا ہو جاتی ہے جس سے ادب کا مطالعہ کرنے والے ہمیشہ سے واقف رہے ہیں۔ اس کے بجائے ہنگامی نوعیت کی نظریاتی تسکین اہمیت حاصل کر لیتی ہے جس کے نتیجے میں باوازا بلند کی وہ روایت جنم لیتی ہے جسے اعصابی تھکاوٹ پر جمالیاتی سیرابی کا گمان ہونے لگتا ہے جس طرح آج کے مغربی ناول میں جنسی تسکین نے جمالیاتی تسکین کی جگہ لے لی ہے بالکل اسی طرح ترقی پسند تحریک کے زیر اثر نظریاتی تسکین نے جمالیاتی تسکین کے سارے تصور کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ نتیجتاً نئی نسل ادب کی پرکھ کے سلسلے میں کسی قسم کی ریاضت کو برے کار نہیں لاسکی۔ غور کیجئے کہ اگر موسیقی کے کسی طالب علم کو کلاسیکی موسیقی سے جمالیاتی حظ کی تحصیل کی راہ نہ سمجھائی جائے تو کیا موسیقی کے لئے اس کا سارا داخلی نظام قطعی بنجر ہو کر نہیں رہ جائے گا؟ بس یہی کچھ ادب کے سلسلے میں بھی ہوا کہ نئی نسل کے وہ نوجوان جو ترقی پسند تحریک کے زیر اثر آئے، ادب کے جمالیاتی پہلوؤں سے صرف نظر کر کے اس کے نظریاتی اور کاروباری پہلوؤں کی طرف راغب ہوئے۔ جس سے ادب کی پوری روایت کو سخت صدمہ پہنچا۔

نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کا آخری منفی اثر یہ ہوا کہ وہ جمالی طور پر اس قدر فعال ہو گئی کہ اسے اپنی ذات سے متعارف ہونے کا موقع ہی نہ مل سکا۔ جب باہر کی دنیا کے ہنگامے فرد کو اپنی گرفت میں لے لیں اور اس کی "مٹھ فریت" نکالی

حیثیت اختیار کرے تو وہ اپنی ذات کے کج تنہائی کے لئے کیسے کوئی وقت نکال سکتا ہے۔ یہی المیہ نئی نسل کو پیش ہوا کہ تقریر کرنے پر سر پھیلے، طبقاتی کشمکش پھیلانے کاوازہ بند بولنے اور باجماعت بولنے کی روایت نے انھیں تنہائی کے ٹرنشیر سے محروم کر دیا۔ ممکن ہے تنہائی سے گریز اس وجہ سے بھی ہو کہ تنہائی فرد کو ابنوہ سے الگ کر کے اس کی انفرادیت کے جلا دیتی ہے، انفرادیت کا جرثومہ مشینی اجتماعیت کے لئے ایک بہت بڑا خطرہ ہے۔ لہذا ترقی پسندوں نے جماعتی سطح پر ساری کارروائی کی حتیٰ کہ ادب کی تخلیق میں بھی چند طے شدہ جماعتی رویوں کی تشہیر کو اہم جاننا نتیجہ یہ نکلا کہ انفرادیت کی وہ خوشبو جو سچے ادب کی سب سے بڑی پہچان ہے ادب سے مہنا ہونے لگی۔ مگر خیر یہ تو ایک الگ مسئلہ ہے۔ نئی نسل کے سلسلے میں یہ ہوا کہ ترقی پسند تحریک نے فرد (INDIVIDUAL) کے مقابلہ میں جماعت (CLASS) کو جو اہمیت دی تھی، اس نے نئی نسل کو ایک ہار میں تو پرو دیا مگر اسے دانوں کی طرح بکھر جانے کی اجازت نہ دی یا نسبتاً تلخ لہجے میں یہ کہہ لیجئے کہ نئی نسل کو ایک مربوط اور منظم جارحیت پسند جماعت میں تبدیل کر دیا جس نے ہر جگہ قدروں اور روایتوں کو توڑ پھوڑ دینے کی طرح ڈال دی۔ اس کے جوتان بکھلے وہ آج کے معاشرے میں بگمائی مشاہدہ کئے جاسکتے ہیں۔

اردو زبان کی ابتداء کے بارے میں آج تک جو نظریات
 پیش ہوئے ہیں اُن میں مقبول ترین یہ ہے کہ اردو ترکی
 کا لفظ ہے جس کا مطلب ہے لشکر اور اردو وہ زبان
 ہے جو مغلیہ دور میں لشکر کی زبان تھی۔ مراد یہ کہ چونکہ
 یہ لشکر برفیہ ہندوپاک کے مختلف علاقوں سے آئے
 ہوئے سپاہیوں پر مشتمل تھا اس لئے افہام و تفہیم کے
 لئے ایک ایسی آسان سی زبان از خود پیدا ہو گئی جو
 سب کے لئے قابل قبول اور کامیاب تھی۔ یہ نظریہ ایک
 بڑی حد تک سچی ہے اس لئے کہ یہ الفاظ کے لین
 دین سے پیدا ہونے والی صورت حال کو ایک نئی زبان
 یعنی اردو کی ابتدا گردانتا ہے حالانکہ زبان کا امتیازی
 وصف تو اس کا وہ لسانی ڈھانچہ اور تہذیبی گوشت
 پوست ہے جو کسی اقدام یا حکم سے نہیں بلکہ ایک طویل
 ارتقائی عمل سے وجود میں آتا ہے۔ ابتداً ہر زبان خود
 رو ہوتی ہے اور اپنے اسی ابتدائی دور میں اُن بنیادی

اردو کا تہذیبی پس منظر ●

اوصاف سے متصف ہو جاتی ہے جن کا اجتماعی روپ اس زبان کے لسانی ڈھانچے میں متشکل ہوتا ہے۔ پھر جیسے جیسے اس زبان کے بولنے والے ایک منضبط اور متوازن معاشرے میں ڈھلتے جاتے ہیں، وہ محدود بھی اس کے سارے تہذیبی خدو خال کو اختیار کرتی چلی جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ تو اپنے بولنے والوں کی تاریخ اور تہذیب کی جملہ کردلوں کی دستاویز بھی بن جاتی ہے۔ آج ماہرین، ماقبل تاریخ کے واقعات کو زبانوں کے مطالعہ سے مرتب کرنے کی فکر میں ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ جس طرح انسانی کھوپڑی کے اندر دماغ اور دماغ میں منسلک سارا سرمایہ محفوظ پڑا ہے بالکل اسی طرح زبان کے لسانی پیکر کے اندر بھی اس کے بولنے والوں کا سارا تہذیبی مغز موجود ہوتا ہے اور اگر کلید ہاتھ لگ جائے تو اس تک رسائی کچھ ایسا مشکل کام نہیں۔ چنانچہ اردو زبان کی ابتدا کے مسئلہ کو بھی محض الفاظ کی لین دین کے ایک خاص واقعہ تک محدود کرنے کے بجائے اسے اردو کے وسیع تر لسانی اور تہذیبی پس منظر کی روشنی میں حل کرنے کی ضرورت ہے۔

جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں اردو کے لئے "ریختہ" کا لفظ بھی مستعمل رہا ہے اور یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ لفظ "ریختہ" اردو زبان کے طویل تہذیبی ارتقا کو سمجھنے کے لئے موزون ترین لفظ ہے کیوں کہ یہ لفظ بجائے خود اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ یہ زبان ایک طویل عرصہ پر پھیلی ہوئی تہذیبی آئینہ کش بلکہ آئینہ کش کو خود میں سمیٹتی چلی گئی ہے۔ یہ کہنا (اور اردو کی ابتدا کے بارے میں یہ دوسرا نظریہ ہے) کہ برصغیر ہندو پاک میں مسلمانوں کی آمد سے ریختہ کی ابتدا ہوئی، درست نہیں گو مسلمانوں کی آمد سے اس کا وہ رنگ ضرور چوکھا ہوا جو آج ہمیں عزیز ہے۔ دراصل ریختہ کی ابتدا آج سے ہزاروں برس پہلے اُس زمانے میں ہوئی جب یہاں مختلف نسلوں کے قبائل کا پہلا بڑا اختلاط رونما ہوا منجودڑو اور ہڑپہ کی کھدائی میں جو انسانی ڈھانچے ملے ہیں وہ پروٹو آسٹرالائڈ (PROTO-AUSTRALOID) (جس میں منڈا سنگھ، کوروا، پرجا، کھنڈ اور پانڈری سب شامل ہیں) میڈی ٹیرینین (MEDITERRANEAN) اور آرمینائیڈ (ARMENOID) نسلوں سے متعلق ہیں جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ وادی سندھ کی تہذیب سے پہلے کسی زمانے میں ان مختلف نسلوں کا اختلاط ہوا ہوگا۔ یہ ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ وادی سندھ کے باشندے بحیرہ روم

نہ رلیف لٹن RALPH LINTON نے اپنی کتاب TREE OF CULTURE میں لکھا ہے کہ پرانے پتھر کے زمانے ہی سے ہندو پاک دو بالکل مختلف انسانی نسلوں کی آماجگاہ رہا ہے۔ ان میں سے ایک منسل تو اس HAND-AXE CULTURE کی علم بردار تھی جو افریقہ اور یوریشیا کی مشترکہ روایت سے وابستہ تھا اور دوسری منسل اُس CHOPPER AND FLAKE-USING CULTURE کی امین تھی جو جنوب مشرقی ایشیائی روایت سے متعلق تھا۔

کی نسل سے متعلق تھے اور کسی زمانے میں ہجرت کر کے یہاں پہنچے تھے مگر جب ہم دیکھتے ہیں کہ وادی سندھ کی تہذیب میں ماوری تہذیب کے شواہد بھی ہیں (بحیرہ روم کی نسل ماوری تہذیب کی علمبردار تھی) اور مانا (MANA) پرستی کے شواہد بھی (پیدٹو اسٹرو لائیڈ نسل مانا پرستی میں مبتلا تھی) اور یہاں ان دونوں نسلوں کے ڈھانچے بھی برآمد ہوئے ہیں تو اس سے یہی قیاس کیا جاسکتا ہے کہ تین اور چار ہزار سال قبل مسیح کے درمیانی عرصہ میں ان دونوں نسلوں کا اختلاط ہوا ہوگا اور ان کی زبانوں کی آمیزش سے وادی سندھ میں پہلی بار زبانوں کا رخیۃ وجود میں آیا ہوگا۔ اس رخیۃ نے بعد ازاں ترقی پذیر ہو کر وادی سندھ کی زبان کا روپ دھارا اور یہ زبان اس قدر نکھر سنور گئی کہ اس کے بولنے والوں نے اس کے لئے پس یا رسم الخط بھی ایجاد کر لیا۔ ہر چند یہ رسم الخط (بھی تک پڑھا نہیں جاسکا لیکن جب سرار غیر وہیلر کہتے ہیں کہ اس کے ۹۹۹ نشانات ہیں جو تعداد میں قدیم سیریا کے رسم الخط کے نشانات سے آدھے ہیں تو اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وادی سندھ کی زبان کا رسم الخط کس قدر ترقی پذیر ہو چکا ہوگا۔

۱۵۰۰ ق م کے لگ بھگ وادی سندھ پر آریائی نسل کی یلغار کا آغاز ہوا۔ یہ قبائل خانہ بدوش تھے اور ایک طویل مسافت طے کر کے وسط ایشیاء سے یہاں پہنچے تھے۔ ان کی زبان ویدک تھی جو ان کی ایرانی شاخ کی زبان آوستا سے گہری مماثلت رکھتی تھی۔ یہ قبائل کئی لہروں میں وارد ہوئے اور زبان کے اس خاص رنگ کی وجہ سے جو ہر قبیلے کا طرہ امتیاز ہوتا تھا، وہ یہاں کی دیسی زبان میں بھی متعدد رنگ پیدا کرنے میں کامیاب ہو گئے کہ دیسی زبان کا قدیم لسانی ڈھانچہ جوں کا توں قائم رہا۔ تاہم ان قبائل کی آمد سے آریائی تہذیب اور وادی سندھ کی تہذیب میں ایک بہت بڑا اختلاط بھی رونما ہوا جس کے نتیجہ میں ویدک اور دیسی زبان ایک دوسری کے ساتھ مل کر ایک بار پھر رخیۃ کو وجود میں لانے کا باعث بنیں۔ یہ رخیۃ محض دیسی اور دیسی لفظوں کے ملاپ ہی کی ایک صورت نہیں تھا بلکہ اس میں آریائی اور وادی سندھ کی تہذیبوں کی آویزش کے شواہد بھی موجود تھے۔ گویا دیسی زبان کا لسانی ڈھانچہ تو برقرار رہا لیکن رخیۃ میں ڈھلنے کے باعث اس کے تہذیبی گوشت پوست میں اضافہ ہو گیا۔ رخیۃ (اردو) کے مد ترکیب ارتقا میں یہ دوسرا اہم مرحلہ تھا۔ تیسرا اہم مرحلہ وہ تھا جب مسلمان اس برصغیر میں داخل ہوئے۔ مگر آریاؤں اور مسلمانوں کی آمد کے درمیانی عرصہ میں بھی باہر سے یلغار کا سلسلہ بند نہ ہوا۔ چنانچہ جب چھٹی صدی قبل مسیح میں ایران کے بادشاہ دارا نے پنجاب اور سندھ کو اپنی عظیم الشان سلطنت کا حصہ بنا لیا تو ایرانی زبان اور دیسی زبان

کے ملاپ سے ریختہ کا رنگ شوخ تر ہو گیا۔ یہ کہنا غلط ہے کہ اردو میں ایرانی الفاظ کے نفوذ کا سلسلہ گیارھویں صدی سے شروع ہوا۔ کیوں کہ تاریخ بتاتی ہے کہ نفوذ کا یہ عمل نہایت قدیم ہے۔ دارا کی فتح پنجاب اور سندھ کے بعد سکندر اعظم نے اس علاقے پر چھاپا مارا اور اس کی فوج تقریباً پچاس برس تک اس علاقہ پر قابض رہی۔ اس کے بعد اس کا نام و نشان تک باقی نہ رہا۔ تاہم مجسمہ سازی میں بالخصوص اور ریختہ کے ارتقار میں بالعموم یونانی اثرات ایک حد تک باقی رہے۔ یونانی یلغار کے بعد سکانتھ بالخصوص کشن نسل نے برصغیر کے معاشرے پر گہرے اثرات مرتب کئے اور زبان کے سلسلے میں آمیزش کے عمل کو تحریک دی۔ پھر Hunks آئے اور انھوں نے بھی مستحکم بھرا الفاظ (بظور نمک) ریختہ کی عظیم الشان ضیافت میں شامل کئے۔ لیکن تہذیبی اور لسانی اعتبار سے ان کی اہمیت آریائی قبائل کے مقابلے میں بالکل معمولی تھی۔ وہ تہذیبی یلغار جو ستان کے اعتبار سے آریاؤں کا ہم پلہ قرار پاسکتی ہے۔ مسلمانوں سے متعلق ہے مگر مسلمان بھی اس برصغیر میں دو واضح لہروں کی صورت میں آئے۔ پہلی لہر محمد بن قاسم کی فتح سندھ کی صورت میں اور دوسری شمال کی طرف سے افغانوں کے حملے کی صورت میں!

محمد بن قاسم سامی النسل تھے اور ان کی زبان عربی تھی۔ وہ جب وادی سندھ کے ایک بڑے حصے پر پھیل گئے تو نہ صرف عربی اور دیسی زبان کی آمیزش وجود میں آئی بلکہ مسلمانوں کی برتر تہذیب نے یہاں کی دیسی تہذیب پر گہرے اثرات ثبت کر کے ایک ایسی نئی تہذیب کو جنم دیا جو بعد ازاں ایرانی اثرات کے نفوذ سے ہندی مسلمانوں کی تہذیب قرار پائی۔ شمال کی طرف سے آنے والے مسلمان اپنے ساتھ فارسی زبان لائے۔ چنانچہ عربی فارسی اور دیسی زبان کی آمیزش سے ریختہ کی وہ تیسری صورت وجود میں آئی جسے بعد ازاں "اردو" کا نام ملا۔ مگر اردو محض تین زبانوں کی آمیزش کا ثمر نہیں تھا۔ یہ تہذیبوں کی آمیزش کا نتیجہ بھی تھا چنانچہ مسلمانوں کے سادہ اسلوب حیات، ذات و دھرم پر ایمان اور ذات پات کی نفی کے میلان نے برصغیر کے معاشرے کو جس نئی پہنچ پر استوار کیا ڈنہ صورت اردو زبان میں نکھے گئے ادب میں منعکس ہوئی بلکہ اردو زبان بجائے خود اس نئی پہنچ کی علامت بھی بن گئی۔

امراقہ یہ ہے کہ اردو زبان ہی ہماری تہذیب کا دوسرا نام ہے۔ وجہ یہ کہ اردو نے ہماری تہذیب کی روح کو اپنے اندر سمیٹا ہے اور تہذیب کے لطیف ترین ابعاد کو منعکس کرتی چلی گئی ہے۔ یہاں قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوگا کہ کیا ہماری علاقائی زبانیں بھی ہماری تہذیب کی روح کو اپنے

اندر سمیٹنے میں کامیاب نہیں ہوئیں؟ اور اگر ایسا ہوا ہے تو پھر اردو کا طرۂ امتیاز کس بات میں ہے؟ یہاں لحظہ بھر کے لئے توقف کیجئے تاکہ میں تین بنیادی اصطلاحوں یعنی کلچر *CULTURE*، تہذیب *CIVILIZATION* اور تمدن (*URBAN CULTURE*) کے فرق کو ذرا سا بیان کر دوں۔ جب کوئی خطہ زمین کسی پہاڑ، سمندر، دریا، جنگل یا صحرا کے باعث دوسرے خطوں سے کٹ جائے تو اس کی زبان رہنے سہنے کے آداب، تہواروں تیز زندگی کرنے کی بیشتر رسوم میں ایک انفرادیت سی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی انفرادیت اس خطے کا کلچر ہے اسی طرح جب کوئی شہر اپنی انفرادیت (نوٹشو) کو وجود میں لانے میں کامیاب ہو جائے تو ہم اس کی تہذیبی حیثیت کو تمدن کا نام دیتے ہیں کہ تمدن کا تعلق مدنیت سے ہے جیسے مثلاً شہر لاہور کی انفرادیت کو ہم "لاہوریت" کا نام دے کر اسے لاہور کا تمدن کہہ سکتے ہیں۔ مگر جب تمدن یا ثقافت کے نقوش اپنی جنم بھومی سے باہر کر چہار اکناف میں پھیلنے لگیں اور ایک وسیع تر خطے کی آبادی کو اپنے تصرف میں لے آئیں تو گویا تہذیب میں دھل جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ثقافت، تہذیب کا وہ ابتدائی اور تخلیقی روپ ہے جو جغرافیائی حالات کے تحت جنم لیتا ہے اور تہذیب، ثقافت اور تمدن کا وہ ارتقائی یا عمومی روپ ہے جو پھوٹے پھوٹے جغرافیائی خطوں کو عبور کر کے ایک وسیع علاقے کے آداب معاشرت کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ مغربی پاکستان کلچر یا ثقافت کے اعتبار سے پھوٹے پھوٹے خطوں میں بنا ہوا ہے۔ حد یہ کہ ایک ہی ضلع کو ثقافت کی رو سے کئی علاقوں میں تقسیم کرنا ممکن ہے لیکن قومی اور تہذیبی اعتبار سے سارے کا سارا مغربی پاکستان ایک عظیم الشان "اکائی" کے طور پر صاف دکھائی دیتا ہے۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ یہاں کے ہر علاقے کے باسی بعض ایسی ثقافتی قدروں کے تابع ہیں جو دوسرے علاقوں میں ناپید ہیں مگر ان سب علاقوں میں بعض مشترک اجتماعی قدریں بھی ہیں جو ثقافتی امتیازات کے باوجود اپنی جگہ قائم ہیں۔ یہی پاکستانی تہذیب کی وہ صورت ہے جس کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔ اسی طرح پاکستان کے مختلف علاقوں میں بولی جانے والی زبانیں اپنے اپنے علاقے کی نسبت سے ایک خاص رنگ و روپ کی حامل ہیں لیکن اردو زبان پاکستان کی اجتماعی قدروں کی امین ہونے کے باعث ان سب علاقوں سے یکساں طور پر متعلق ہے یہی وجہ ہے کہ جب بلوچستان کا بلوچ، سرحد کا پٹھان، سندھ کا سندھی اور پنجاب کا پنجابی آپس میں ملتے ہیں تو نہ صرف اردو کا سہارا لینے پر خود کو مجبور پاتے ہیں بلکہ جب اردو زبان اور ادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ان میں سے

۱۰ حقیقت یہ ہے کہ ہر ملک ثقافتی اعتبار سے پھوٹے پھوٹے ٹکڑوں میں بنا ہوتا ہے۔

ہر ایک کو اردو کا تہذیبی مزاج اپنے دل سے بہت قریب محسوس ہوتا ہے۔ اردو کے اس تہذیبی کردار کا اندازہ اسی بات سے لگائے کہ مغربی پاکستان کے مختلف علاقوں میں اردو کے ادیب اور شاعر تو پیدا ہوئے لیکن ایسا بہت کم ہوا کہ پنجاب یا سرحد میں سندھی زبان کا کوئی ادیب یا سندھ میں پنجابی یا پشتو کا کوئی ادیب پیدا ہو۔ اردو ہمارے وطن کے کسی خاص علاقے کی زبان نہیں یعنی جس طرح پنجاب میں پنجابی اور سندھ میں سندھی بولی جاتی ہے، اس طرح کوئی ایک علاقہ ایسا نہیں (ایک آدھ شہر چھوڑ کر) جہاں اردو عام طور سے بولی جاتی ہو مگر اردو ہمارے تمام علاقوں اور زبانوں میں ایک رابطے کا کام ضرور دیتی ہے گو یا ثقافتی یا علاقائی تشخص کے اعتبار سے تو پنجابی، سندھی، پشتو، بلوچی وغیرہ کو اہمیت حاصل ہے لیکن قومی یا تہذیبی نقطہ نظر سے اردو ہی کو مقام امتیاز حاصل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری علاقائی زبانیں اپنے اپنے علاقے کے مخصوص ثقافتی ورثے کی (میں ہیں لیکن اردو ہمارے ملک کے مشترک تہذیبی ورثے کی علمبردار ہے۔ چنانچہ اردو میں علاقائی باس کو اپنے اندر سموئے کا وہ والہانہ انداز تو شاید نہ ملے جو علاقائی زبانوں سے خاص ہے لیکن اس میں پاکستانی قوم کے بنیادی میلانات، مذہبی اعتقادات، فلسفہ اور قومی احساسات علاقائی زبانوں کے مقابلے میں کہیں بہتر اور خوب تر انداز میں ملیں گے۔ یہی ایک علاقائی زبان اور قومی زبان کا فرق ہے۔ مقدم الذکر کے مزاج میں ماں کی گود کی خوشبو رچی بسی ہوتی ہے اور وہ اپنی جنم بھومی سے بری طرح وابستہ ہونے کے باعث اس کے (ان تمام پہلوؤں کی عکاسی کرتی ہے جن کا تعلق ثقافت یا کلچر سے ہوتا ہے۔ لیکن موخر الذکر کے مزاج میں ماں کی گود کی خوشبو کے علاوہ ایک منفرد اور بالغ انداز نظر بھی موجود ہوتا ہے اور وہ پوری قوم کے تہذیبی میلانات کی عکاس بن جاتی ہے۔ اس لئے مغربی پاکستان میں اردو ہی واحد قومی زبان ہے۔ باقی سب علاقائی زبانیں ہیں چونکہ یہ ہماری اپنی زبانیں ہیں اس لئے ہمیں غریبی ہیں لیکن قومی زبان کی حیثیت اردو ہی کو مل سکتی ہے جو ہر اعتبار سے ہماری تہذیب کی نفیس ترین علامت ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا علمی زبان اور ادبی زبان فرجا
ایک دوسری سے مختلف ہیں اور اگر ایسا ہے تو اس
فرق کی نوعیت کیا ہے؟

جہاں تک ادبی زبان کا تعلق ہے وہ علمی زبان
سے یقیناً ایک مختلف شے ہے لیکن صحافتی زبان اور
علمی زبان کا فرق محل نظر ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں
کہ صحافت کا میدان عمل خبر کی ترسیل اور اس کے تجزیاتی
عمل تک محدود ہے اور علمی زبان کا دائرہ کار ان گنت علوم
پر محیط ہے لیکن لفظ کو اس کی واقعی صورت میں استعمال
کرنے کی روش کے باعث ان دونوں میں حد فاصل قائم
کرنا بہت مشکل ہے۔ زبان علمی ہو یا صحافتی وہ بہر
حال ایک منطقی رویے کے تابع اور عقلات CONCEPTS
قائم کرنے اور ان کے پھیلاؤ کو سمیٹنے کے لئے مختص ہے
اور اس لئے فرجا ایک ہی شے ہے جب کہ ادبی زبان
وہی یا کیسے کہ الفاظ میں MYTHICAL ہے۔

● علمی زبان اور ادبی زبان

زبان کے ان دونوں رنحوں کے پیچھے سوچ کا وہ بنیادی فرق کارفرما ہے جس کی نشان دہی کے لئے سوسن کے لینگری نے زبان کی DISCURSIVE اور PRESENTATIONAL صورتوں کا تجزیہ کیا ہے اور نہایت کامیابی کے ساتھ!

ذہن کا طرہ امتیاز اس کا منطقی رویہ ہے لیکن کیا ذہنی محض منطق کے اس رویے ہی کا نام ہے؟ اور کیا محسوسات کی بے نام اور غیر منطقی صورت ذہنی عمل سے اور ا کوئی شے ہے؟ مگر CREIGHTON کے حوالے سے سوسن لینگری لکھتی ہے کہ محسوسات کی اس واضح صورت گویائی کی نشاندہی نہیں ہو سکتی، چنانچہ وہ زبان کی اس کوتاہی کو مانتی ہے کہ وہ محسوسات کے اظہار کے لئے ناکافی بلکہ ایک کمزور حربہ ہے۔ زبان تو زیادہ سے زیادہ بعض داخلی واردات کو نام عطا کرتی ہے لیکن ان واردات کے سدا بدلتے رنگوں اور داخلی دنیا کی پیچیدہ اور مبہم صورتوں، نیز جذبہ اور فہم کے ربط باہم سے پیدا ہونے والے لہروں کو گرفت میں لینے یا ان کی جھلک دکھانے میں قطعاً ناکام رہتی ہے۔ مگر واضح رہے کہ جب سوسن لینگری زبان کی ناکامی کا ذکر کرتی ہے تو اس کا اشارہ زبان کے منطقی اور کاروباری پہلو کی طرف ہے جو علمی یا صحافتی زبان کے لئے مفید ہے لیکن داخلی دنیا کی تصویر کشی کے لئے قطعاً بیکار ہے۔ ہر انسان ایک جزیرے کا باسی ہے مگر بیشتر اوقات وہ یا تو جزیرہ ہی میں مقید رہتا ہے یا پھر زیادہ سے زیادہ جزیرے کے چاروں طرف پھیلے ہوئے ساحل کی ان پایاب موجوں تک آنے میں کامیاب ہوتا ہے جہاں سمندر اور جزیرہ کا ایک ازلی وابدی تصادم جاری ہے مگر وہ اس سے آگے نہیں جاسکتا۔ صرف فنکار ہی اس سے آگے محسوسات کے سمندر میں غوطہ زن ہونے میں کامیاب ہوتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے وہ جزیرہ کی گرائمر میں جکڑی ہوئی زبان کو خیر باد کہہ دیتا ہے۔

جہاں تک فن کا تعلق ہے، محسوسات کا یہ سمندر ہی اس کا منبع ہے اور فن کار کا سہ ہے بڑا فرض یہ ہے کہ وہ رنگ، سُر یا لفظ کی مدد سے خود کو نہ صرف اس سمندر سے منسلک کرے بلکہ سمندر کو اپنی زبان میں منتقل کرنے پر قادر بھی ہو۔ یہاں آپ چندے توقف فرمائیں تاکہ میں اپنی بات کو ایک اور زاویے سے پیش کر سکوں۔ بات یہ ہے کہ پوری کائنات میں دو متوازی دھارے موجود ہیں۔ ایک دھارے کو مادے کی دنیا کہہ لیجئے اور مادے کی اس دنیا کی صورت یہ ہے کہ جیسے لامحدود خلا میں آندھی سی چل رہی ہو۔ یا ذرات خلا میں بکھر گئے ہوں جیسا کہ "گم آندھی" میں ہوتا ہے۔ یہ ذرات کم سے کم اور بڑی سے بڑی صورتوں میں سدا منتقل ہوتے رہے ہیں۔ انہی نے موبلا

نوا۔ سپرنوا اور کہکشائیں بنتی اور ٹوٹی، جلتی اور دوبارہ ذروں میں تقسیم ہوتی رہتی ہیں۔ مگر بحیثیت مجموعی مادے کی یہ دنیا LAW OF ENTROPY کے تابع ہے یعنی بتدریج مرگ حرارت HEAT DEATH میں مبتلا ہوتی جا رہی ہے۔

دوسرا دھارا "زندگی" کی وہ صورت ہے جو کائنات میں جا بجا بکھری ہوئی ہے گو ابھی تک ہم اپنی زمینی زندگی کے علاوہ زندگی کے کسی اور روپ سے متعارف نہیں ہو سکے۔ مگر کائنات میں اس کے وجود سے انکار ممکن نہیں بلکہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جس طرح کائنات میں ذرات کی ایک گم آنچھی معلق ہے۔ بالکل اسی طرح بلکہ اسی بُعد DIMENSION کے اندر زندگی کے اجزاء کی گم آنچھی بھی معلق ہو اور جہاں کہیں ان اجزاء کو اپنی جڑیں اتارنے کا موقع ملے تو اس سے زندگی کے ہزاروں لاکھوں روپ خلق ہوتے چلے جائیں گے۔ زندگی، زندگی کو جنم دیتی ہے اور اپنی نوع کو حیرت انگیز طور پر بڑھا سکتی ہے۔ خود انسانی زندگی ہی کو دیکھئے کہ آدم خاکی کی آل اس تیزی سے بڑھی ہے کہ انجنیئرنگ نسل کا سلسلہ بجائے خود ایک بھیانک مستقبل کی صورت میں نظر آنے لگا ہے۔ بے شک خود زندگی بھی موت کی زد میں ہے مگر اس کے اس وصف سے کون انکار کرے گا کہ مادے کے برعکس وہ تخلیق و پر قادر ہے اور خود کو REGENERATE کر سکتی ہے۔

میں اس طویل جملہ معترضہ کے لئے معافی کا خواستگار نہیں ہوں کیونکہ میری بات اس جملے کے بغیر پوری طرح آئینہ ہی نہیں ہو سکتی تھی۔ میں نے جب کبھی لفظوں کی کائنات پر غور کیا ہے تو مجھے اس میں بھی دو متوازی دھارے واضح طور پر دکھائی دیئے ہیں۔ ان میں سے ایک دھارا تو وہ ہے جس میں الفاظ کثرت استعمال سے دم بدم اپنی داخلی حرارت سے محروم ہو رہے ہیں یعنی مرگ حرارت میں مبتلا ہیں اور یوں LAW OF ENTROPY کے تابع ہو کر تو خود کو REGENERATE کر سکتے ہیں اور نہ تخلیق کے عمل ہی سے بہرہ مند ہوتے پر قادر ہیں۔ ان میں سے ہر لفظ کا ایک متعین غہوم اس سے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے چپک چکا ہے۔ یہ وہ سکے ہیں جن پر قیمت کا ٹھپہ لگ چکا ہے اور اب تبدیل نہیں ہو سکتا اور اسی لئے یہ اس جہان میں بالکل بے کار ہیں۔ جہاں کا سکے کچھ اور ہے۔ سکے رائج الوقت کی حیثیت میں یہ الفاظ علمی اور صحافتی ضرورتوں کے

لے واضح ہے کہ پروٹوپلازم کا دماغ موت شامل نہیں ہے موت تو ارتقا کا ثمر ہے۔ بنیادی طور پر زندگی کو موت کوئی حد نہیں چاہیے۔ زندگی کی سادہ ترین اور قدیم ترین صورت ایسا ہے جو لاندال ہے۔ زندگی میں موت یہ ہے کہ وہ کوکٹ دی تو دوبارہ اگلے نامہ حیران میں تو عام ہے۔ مگر یہاں نسل کا تسلسل ایک بڑی حد تک موت کی طرف کو دیتا ہے۔ چنانچہ قدیم قبائل کی اساطیر نے موت کو بالعموم ایک طے شدہ زمانہ دیا ہے۔ دیکھ لیں! اس میں تلی یافتہ مذہب میں روح کا تصور ملتا ہے۔ جو زندگی کے تسلسل ہی کی ایک صورت ہے۔

لئے کارآمد ہیں تاکہ ایک متعین مفہوم، نظریے، عقیدے یا خبر کی ترسیل کر سکیں مگر یہ اس دنیا کو مس کرنے اور پھر اسے صورت پذیر کرنے کے ناقابل ہیں جو بعضی دیا کی صورت روزمرہ کی کاروباری زندگی کے نیچے موجود ہے اور جسے میر نے محسوسات کے سمندر کا نام دیا ہے۔

دوسرا دھارا ان الفاظ کا ہے جو فن کار کے ہاتھوں کے لمس سے زندہ اور بولوں جسموں کی طرح دھڑکنے لگتے ہیں مگر محض صورتوں کی بولوں اور دھڑکن کا مظاہرہ ہی ان لفظوں کا واحد مقصد نہیں ان لفظوں کا مقصد یہ بھی ہے کہ وہ اندر کے جہان پر اسرار کو گرفت میں لیں اور یہ کام جی بھی ممکن ہے کہ وہ اپنے اوپر سے متعین معنی کا سخت پھلکا آتا رکھیں۔ تمثیل کی زبان میں یوں کہہ لیجیے کہ جب کاروباری الفاظ کے سکڑے کو کھٹالی میں ڈال کر ان کے سابقہ نقوش کو منہدم کر دیا جائے تو پھر خالص دھات کی صورت میں وہ نئے نقوش کو قبول کرنے کے قابل ہوتے ہیں۔ یہی ایک اچھے ادیب کا کام ہے کہ اپنے تخلیقی عمل میں پہلے تو لفظ کو اس کے مروج مفہوم سے نجات دلاتا ہے اور پھر ایک جادوگر کی طرح اسے ایک نئے، تازہ اور زرخیز مفہوم سے منسلک کر دیتا ہے مگر یہ مفہوم کوئی پہلے سے طے شدہ نظریہ نہیں ہوتا (جیسا کہ بعض ترقی پسند شعرا کے ہاں) بلکہ ایک پرچھائیں کے مانند ہوتا ہے جو لحظہ بہ لحظہ بڑی ہوتی چلی جاتی ہے اور ان دیکھے ان چھوٹے جہانوں کو صورت پذیر کرتی ہے۔ سطح پر انسانی شعور کا کام اشیاء کو نامزد کرنا اور تعلقات قائم کرنا ہے اور اس کے لئے اسے ایسے الفاظ کی ضرورت ہے جن میں کوئی ابہام نہ ہو، جن کے معانی معین اور جہت واضح ہوں تاکہ ابلاغ اور ترسیل کا وہ مقصد پورا کر سکے جو نارمل شرفیاء زندگی بسر کرنے کے لئے ناگزیر ہے۔ مگر شعور کی اس کاروباری سطح کے نیچے ایک اور جہان بھی ہے جس کی اشیاء کو آپ ایک عمومی سا نام تو دے سکتے ہیں مگر جن کو آپ تعلقات میں ڈھال نہیں سکتے۔ مثلاً خوشی، غم، برہمی ایسے محسوسات جن کی نشاندہی کے لئے آپ ان کے گرد بس موہوم سے خطوط ہی کھینچ سکتے ہیں۔ آگاہی کی اس سطح کے نیچے ایک اور دیا بھی ہے جس کے محسوسات کو آپ پہچان تک نہیں سکتے یعنی یہ ایک ایسا دیا ہے جس کے محسوسات میں خوشی، غم اور برہمی کی کوئی الگ صورت موجود نہیں بلکہ ایک انجمنے نامی انجمنے آن دیکھے اور بے نام "احساس" کا وجود ہے۔ فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ شعور کی سطح سے نیچے اتر کر آگاہی کی اس زیریں سطح تک رسائی حاصل کرے جس میں پوری کائنات کا بے نام تخلیقی لانا موج زن ہے۔ ظاہر ہے کہ "احساس" کی اس صورت تک کاروباری الفاظ پہنچ نہیں سکتے کیوں کہ اگر وہ ایسا کریں تو

اُن کے پرجل اُٹھیں۔

اس بے نام اور بے نہایت احساس تک الفاظ کی بے نام اور بے نہایت صورت ہی
رسائی پاسکتی ہے چنانچہ اس لئے ہر اعلیٰ فن کار کا رویہ باری لفظ کے پھلکے کو توڑ کر اس کے
اندر کے مغز کو گرفت میں لیتا ہے اور پھر اسے منقلب کرتا ہے تاکہ وہ ذات کی تہوں
میں چھپے ہوئے احساس کو پہچاننے اور منظر عام پر لانے میں کامیاب ہو سکے۔

اُردو زبان اور اس کے ادب سے پنجابی زبان اور
 اس کے ادب کا وہی رشتہ ہے جو دریائے سندھ
 سے پنجاب کے اُن پانچ دریاؤں کا ہے جو پنجند کے مقام
 پر ایک ہی دھارے میں منتقل ہو کر بالآخر دریائے
 سندھ میں جاگرتے ہیں۔ پچھلے بات یہ ہے کہ جس
 طرح پنجاب پانچ دریاؤں کی سرزمین ہے اسی طرح
 یہاں پانچ مقامی بولیاں۔ آہند، پوٹھوہاری، لاہوری
 ہندکو، اور سرایتیکی بھی ہیں جن کے رنگوں اور لہجوں کے
 امتزاج کا نام پنجابی ہے۔ قدیم زمانے میں برصغیر ہندو
 پاک کو سندھودیش کا نام ملا تھا جو بعد ازاں بگڑ کر
 ہندویش یا ہندوستان کہلایا۔ وجہ غالباً یہ تھی کہ
 اس زمانے میں اس برصغیر کا صرف وہی حصہ آباد تھا
 جو دریائے سندھ اور اس کے معاونین کی گرفت میں
 تھا اور باقی سارا علاقہ گھنے جنگلات سے اُپڑا تھا۔
 چنانچہ جس طرح دریائے نیل کے کنارے قدیم مصر

اُردو اور پنجابی کا باہمی رشتہ ●

تہذیب اور اس کی زبان نے نشوونما پائی اور دریائے دجلہ اور فرات کے کنارے سمیرا کی تہذیب اور اس کی زبان نے پُر پُرسے نکلے بالکل اسی طرح قدیم زمانے میں دریائے سندھ اور اس کے معاونین کے کناروں پر وادی سندھ کی تہذیب اور اس کی زبان پروان چڑھی جو اردو کی اولین صورت تھی (بہت ہی سے ابھی تک اس زبان کی لپی یا رسم الخط کو پڑھا نہیں جاسکا) اردو کے لئے رنجیت کا بھی لفظ مستعمل رہا ہے اور چونکہ وادی سندھ کی تہذیب اور اس کی زبان پروٹو آسٹرو لائیڈ اور پروٹو نیگریٹو نسلوں اور زبانوں کا "رنجیت" تھی اس لئے وادی سندھ کی اس قدیم زبان کو اردو کی ابتدائی صورت ہی قرار دینا چاہئے۔ اب غور فرمائیے کہ جس طرح وادی سندھ کی تہذیب میں پنجاب کے علاقوں کی تہذیب اور ثقافت کا دافر حصہ شامل تھا۔ بالکل اسی طرح طرح وادی سندھ کی زبان کی نسبت میں پنجابی زبان کے دھاکے۔ اس کے افعال و ضمائر بھی نمایاں طور پر شامل ہوں گے۔ لہذا اردو اور پنجابی کا تعلق خاطر یورپ سے پانچ ہزار سال کا قطعہ ہے دو چار برس کی بات نہیں! البتہ اس رشتہ کی نوعیت کے بارے میں تاحال فیصلہ نہیں ہو سکا۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ پنجابی کی حیثیت ماں کی سی ہے اور اردو اس کی بیٹی ہے۔ چنانچہ پاکستان کے وجود میں آجکل کے بعد جب بھارت میں اردو کا مستقبل تاریک ہو گیا تو الاصلاح الدین نے بڑے کرب کے ساتھ اس بات کا اظہار کیا تھا کہ اردو پنجاب کی بیٹی ہے مگر اب بیوہ ہو کر واپس اپنے نیکے آگئی ہے۔ اسی طرح بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اردو اگر درخت ہے تو پنجابی اس کی ایک شاخ ہے بعینہ جیسے پراکرتیں، سنسکرت کی شاخیں ہیں۔ مگر چونکہ اب اہل علم اس بات پر متفق ہو رہے ہیں کہ پراکرتیں اس دھرتی کی قدیم زبانیں تھیں اور سنسکرت سے ان کا کوئی نسلی رشتہ نہیں تھا جب کہ اردو اور پنجابی میں ایک گہرا نسلی، ثقافتی اور لسانی رشتہ ہے، اس لئے "درخت اور شاخ" کی تمثیل کچھ ایسی کارآمد نہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ پنجابی کا اردو سے وہی رشتہ ہے جو پنجاب کے پانچ دریاؤں کا دریائے سندھ سے ہے اور یہ رشتہ کچھ یوں ہے کہ اگر خدا نخواستہ یہ پانچ دریا خشک ہو جائیں تو دریائے سندھ کی کمرہ ٹوٹ جائے اور اگر سرحد سے آنے والے دریا اور بلوچستان اور سندھ کے ندی نالوں کا سلسلہ رک جائے تو دریائے سندھ شاید خود بھی سمٹ کر محض ایک ندی بن جائے۔ لہذا دریائے سندھ درحقیقت سرحد، بلوچستان، سندھ اور پنجاب کے دریاؤں اور ندی نالوں کے "رنجیت" کا دوسرا نام ہے۔ اسی طرح اردو زبان بھی ایک "رنجیت" ہے۔ اگر پنجابی، سندھی، بلوچی، پشتو اور دوسری زبانوں کے بولنے والوں سے اس کا رشتہ منقطع ہو جائے تو اس کی حالت بھی شاید وہی ہوگی جو معاونین سے کٹ جانے پر دریائے سندھ کی ہو سکتی ہے۔

اردو کسی ایک علاقے کی زبان نہیں۔ ہر چند بعض ایسے خطے بھی موجود ہیں جہاں اردو بول چال کی زبان کا درجہ رکھتی ہے مگر انصاف کا تقاضہ یہ ہے کہ اردو کے اس روپ کو "علاقائی اردو" ہی کا نام دیا جائے۔ وجہ یہ کہ اردو کا یہ علاقائی لب و لہجہ یا رنگ، اردو کے اس عالم گیر رنگ سے قدرے مختلف ہے جو مثلاً پشاور سے لے کر مدراس تک ہر جگہ نظر آتا ہے۔ اس عالم گیر رنگ پر علاقائی اردو کی چھاپ لگانا اور پھر اصرار کرنا کہ اس لب و لہجہ اور محاورہ علاقائی اردو کے عین مطابق ہو، ایک بالکل معنوی سی بات ہوگی اور اس سے اردو کی وہ حیثیت مجروح ہوگی جو اسے ایک بڑی زبان کے مقام بلند پر فائز کرتی ہے۔ وہ زبان جو ہزاروں برس کے کٹاؤ کے عمل سے گہری اور کشادہ ہو کر ایک بڑی زبان کے درجہ پر جا پہنچتی ہے، دراصل ایک ایسی نشیبی گزرگاہ کی طرح ہوتی ہے جس میں جملہ علاقائی زبانوں کے الفاظ، لہجے اور ثقافتی اشارات خود شامل ہوتے رہتے ہیں۔ اسی لئے میں نے اردو کو دریائے سندھ سے تشبیہ دی ہے کہ یہ دریا ایک تجرید ہی نہیں۔ ایک نشیبی گزرگاہ بھی ہے۔ اور جب میں کہتا ہوں کہ اردو بھی ایک نشیبی گزرگاہ ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ جملہ علاقائی زبانیں (جن میں پنجابی بھی شامل ہے) مجبور ہیں کہ اس قدرتی گزرگاہ کو استعمال کریں۔ رہا یہ سوال کہ اگر پنجابی زبان اس گزرگاہ سے کٹ کر خود کفیل اور خود مختار ہونے کی کوشش کرے تو پھر صورت کیا ہوگی۔ بنیادی طور پر محض ایک مفروضہ ہے۔ وجہ یہ کہ جس طرح پنجاب کے دریا مجبور ہیں کہ اس قدرتی نشیب میں جا گریں جس کا نام دریائے سندھ ہے، اسی طرح اہل پنجاب بھی مجبور ہیں کہ اپنے فکر و احساس کی لطیف ترین پرتوں اور اپنی تہذیب و ثقافت کی جملہ کوٹوں کو اردو میں منتقل کریں کہ اردو زبان ہی بصری پاک و ہند کا وہ سب سے بڑا نشیب ہے جس میں علاقائی زبانیں ہزاروں برس سے گزر رہی ہیں اور ہزاروں برس تک گرتی چلی جائیں گی۔

پچھلے ایک سو برس کے عرصہ میں اہل پنجاب نے جس نفیس اور خوبصورت انداز میں پنجاب کی روح، اس کے جوہر کو اردو میں سموایا ہے، یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ انھیں اردو اور پنجابی کے اس رشتے کا بھرپور احساس ہے جو ایک دریا اور اس کے معاونین میں استوار ہوتا ہے۔ پھر چونکہ پنجابی بولنے والوں کا طبقہ ہمیشہ سے محنتی، ہر دم جو، زیرک اور تخلیقی اعتبار سے فعال رہا ہے۔ لہذا یہ بات باسانی سمجھ میں آتی ہے کہ پچھلے ایک سو برس کے اردو ادب پر پنجاب کی اتنی گہری چھاپ کیوں ثبت ہے کہ اگر شعراء سے اقبال، حفیظ، محمود، میراجی، فیض، راشد، مجید امجد، احمد زکیم قاسمی، راجہ محمدی، یوسف ظفر، قیوم نظر، فیضان دہری، ضحیٰ حفیظی، جعفر طاہر، بلال آج کوئل، تخت سنگھ، ناصر کاظمی اور متعدد دوسرے اہم شعرا کے نام حذف کر دئے جائیں یا نثر کے تذکرے میں مفتو، غلام عباس، ممتاز مفتی، کرشن چندر، راجندر بیدی

قدرت اللہ شباب، پطرس، اشفاق احمد، بلونت سنگھ، رام لعل، مسعود مفتی، کنھیا لال کپور، ابن انشا، غلام اشقلین نقوی اور دوسرے لاتعداد لکھنے والوں کے نام خارج ہو جائیں یا محسنین اردو کے سلسلے میں حسرت، ہتر، سالکست، مولانا صلاح الدین احمد، فلک پیمیا، پطرس، حمید احمد خاں، ڈاکٹر سید عبدالنور سید علی عباس جلاپوری، ڈاکٹر وحید قریشی اور دوسرے اکابرین کی طرف کوئی اشارہ نہ ملے تو اردو ادب ایک بڑی حد تک مفلس اور تہی دامن نظر آنے لگے۔

ایسی صورت حال میں سلسلے کی نوعیت بالکل تبدیل ہو جاتی ہے۔ عام حالات میں تو ایک زبان کے کسی دوسری زبان پر مرسم ہونے والے اثرات کا بآسانی جائزہ لیا جاسکتا ہے اور یہ جائزہ خاصاً زرخیز اور خیال انگیز بھی ثابت ہو سکتا ہے۔ مگر اردو ادب اور پنجابی ادب کے ربط باہم میں تاثر و تاثر کا میلان تلاش کرنا تفسیع اوقات کے سوا اور کچھ نہیں۔ مثلاً اگر اردو ادب میں پنجاب کی بعض عشقیہ داستانوں ہیر رانجھا، سمجھی مہینوال، مرزا صاحبان کی طرف اشارے ملتے ہیں یا انھیں اردو میں منتقل کر لیا گیا ہے۔ اسی طرح اگر پنجاب کے صوفی شعراء فرید بلھے شاہ، شاہ حسین، دارت شاہ اور بعض دوسروں کے اقوال اردو نشر اور نظم میں نگینوں کی طرح چمکنے لگے ہیں یا اگر جدید پنجابی غزل اور افسانے میں اردو غزل اور افسانے کی روشنائی نظر آئے گی ہے تو یہ کوئی ایسی بات نہیں جسے حیرت انگیز قرار دے کر خوشی سے تالیاں بجاویں جب کسی ایک ہی خطے کے رہنے والے بیک وقت دو زبانوں کو ذریعہ اظہار بنارہے ہوں تو ایک حد تک لین دین کی فضا کا قائم ہو جانا ایک بالکل قدرتی بات ہے مگر دراصل ایسی صورت میں لین دین کی فضا کا قائم ہو جانا کسی خاص اہمیت کا حامل نہیں ہوتا، جیسا کہ دو مختلف قسم کی تہذیبوں اور زبانوں کے ربط باہم کے سلسلے میں مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً اردو ادب پر انگریزی ادب کے اثرات بہت نمایاں ہیں اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ انگریزی ادب کا مزاج اردو ادب سے بالکل مختلف ہے اور اس نے ایک بڑے مقابل کی حیثیت میں اردو پر براہ راست اپنے اثرات ثبت کئے ہیں۔ بات کو الٹ کریں بھی کہا جاسکتا ہے کہ انگریزی ادب نے اردو ادب کو فکر و احساس اور تریل و انظار کے وہ اسباب دیے ہیں جو انگریزی فضا میں پروان چڑھے تھے لیکن جن کا اردو میں فقدان تھا۔ دوسری طرف پنجابی اور اردو ایک ہی گھر میں نشوونما پانے والی زبانیں ہیں۔ لہذا پنجابی ادب نے براہ راست اردو ادب پر اسی طرح اردو ادب نے براہ راست پنجابی ادب پر کوئی نمایاں اثرات مرسم نہیں کئے۔ ہوا فقہ یہ ہے کہ اہل پنجاب نے اردو کو اپنا اور ضمنا بچھونا بنایا ہے اور اس لئے پنجابی زبان اور اس کے ادب کی تخلیق میں صرف ہونے والے عناصر بڑے قدرتی انداز میں اردو ادب کے تار و پود میں صرف ہوتے چلے گئے ہیں۔

مراد یہ کہ جب پنجاب کا ایک ادیب اردو زبان میں لکھتا ہے تو اپنی جنم بھومی کی ساری بویاس، مزاج اور لہجے کو اردو میں منتقل کرنے پر مجبور ہے۔ یوں دونوں زبانوں کے ادب میں ایک عجیب سی یک رنگی بلکہ ہم آہنگی پیدا ہو گئی ہے جس کا ادراک کرتے ہوئے (ایک عام ساقاری اس مغالطے میں پڑ جاتا ہے کہ شاید ان دو زبانوں نے ایک دوسرے پر گہرے اثرات مرتب کئے ہیں۔ حالانکہ حقیقت صرف یہ ہے کہ پنجاب کے جوہر نے ایک طرف تو خود کو پنجابی زبان میں اور دوسری طرف اردو زبان میں منعکس کیا ہے اور اسی لئے ان دونوں زبانوں کی ادبیات میں اگر کوئی فرق ہے تو وہ جوہر کا نہیں بلکہ صرف ان پیمانوں کا ہے جن میں اس جوہر کو پیش کیا گیا ہے۔ پنجابی زبان کے مخصوص سانی ڈھانچے نے پنجاب کی سانگی کے اس حصے کی ترسیل کی ہے جو ایک طرف جذباتی خوش سے عبارت ہے اور اپنے اظہار کے لئے گیت اور ماہیا کے پوچار اور ریلے پیکر کا طالب ہے۔ اور دوسری طرف وہ روحانی پرواز کے لئے ایک عجیب سی جذباتی پھر پھر میں مبتلا ہے اور کافی یاد دہی کی بُک اور لطیف صورتوں میں خود منکشف کرتا ہے۔ اس کے مقابلے میں اردو زبان کے متنوع اسالیب نے پنجاب کی سانگی کی ان لاتعداد پرتوں کی عکاسی کی ہے جو فکری اور احساسی لطافتوں اور نزاکتوں کی امین ہیں اور اپنے اظہار اور ترسیل کے لئے نازک تر پیمانوں کی طالب ہیں۔ یوں دیکھا جائے تو ابتدائی تمثیل کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ پنجاب کے جوہر نے پانچ دواؤں کی حد تک تو پنجابی میں مگر اس کے بعد اردو میں اپنا اظہار کیا ہے اور یہ سب کچھ ایک ایسے قدرتی اور فطری انداز میں رونما ہوا ہے کہ پنجابی ادب پر اردو کے اثرات اور اردو ادب پر پنجابی کے اثرات کو نشان زد کرنے کا کوئی حجاز باقی نہیں رہتا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ نفسیات کو انیسویں صدی
 کے یورپ میں اہمیت ملنا شروع ہو گئی تھی مگر بحیثیت
 مجموعی انیسویں صدی کا نصف اول یقین اور اعتماد کا
 زمانہ تھا اور اس زمانے کے انسان کی شخصیت اس قدر
 جڑی ہوئی تھی اور اس کے ہاں اثرات المخلوقات ہونے کا
 احساس اس قدر غالب تھا کہ ماہرین نفسیات کی کارکردگی
 کے لئے کچا مواد کا ملنا ہی مشکل ہو گیا تھا۔ ایسے میں
 علم النفس کو کس طرح فروغ مل سکتا تھا؟ مگر انیسویں
 صدی کے زوال کے ساتھ ساتھ کچھ ایسے انکشافات
 ہوئے کہ مغرب کے انسان کی خود اعتمادی اور یقین
 پارہ پارہ ہو گیا جس طرح کوپرنیکس نے زمین کی مرکز
 حیثیت کے تصور کو غلط ثابت کر کے اپنے زمانے کے
 اقدار کو ایک ذہنی دھچکا پہنچایا تھا بالکل اسی طرح
 دارون اور پسنر نے انسان کو بہشت سے دیس نکالا
 پلے والی غیر ارضی مخلوق کے بجائے، حیوانی زندگی کی

نفسیاتی تنقید کی اہمیت ●

ایک ترقی یافتہ صورت قرار دے کر انسان کا رشتہ جانور سے جوڑ دیا اور یوں اس کے اثرات المخلوقات ہونے کے تصور کو پاش پاش کر دیا۔ یہ ایک کرنباک صورت حال تھی جو بیسویں صدی کے مغربی انسان نے گویا ڈھریں حاصل کی۔ ایک طرف اس کی صدیوں پرانی اقدار ادارے اور جذباتی رویے تھے دوسری طرف علم کی حدود ایک دھماکے کے ساتھ پھیل گئی تھیں اور انسان جذبے کی رجعت اور فہم کی ترقی کے عین درمیان محض ہوا میں معلق ہو کر رہ گیا تھا۔ قدیم زمانے کے انسان کا علامتی پیکر ابوالہول تھا یعنی جسم حیوان کا اور سر انسان کا مگر کسی نہ کسی طرح انسان کا سر اور جانور کا دھڑ آپس میں جڑ گئے تھے اور انسان نے اپنی اس نئی حیثیت کو قبول کر لیا تھا یعنی وہ اپنے طبعی رجحانات کی سیرابی کے عمل کو منجہبی اور معاشرتی تحفظ مہیا کر رہا تھا اور اس لئے داخلی ٹوٹ پھوٹ کی زد میں نہیں آتا تھا مگر بیسویں صدی کے مغربی انسان کی یہ صدیوں پرانی مخالفت شکست آشنا ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ایک طرف اُسے یہ احساس ہے کہ ہم کی قوت اور تہذیب کا ارتقا اُسے آگے کی طرف لے جلنے کا اہل ہے اور دوسری طرف اُسے یہ احساس ہے کہ اس کے تہذیبی لباس کے نیچے ایک حیوان چھپا بیٹھا ہے۔ بیسویں صدی کی پہلی جنگ عظیم نے اندر کے حیوان کی موجودگی کا جو ثبوت مہیا کیا اس سے مغرب کے انسان کی شخصیت دو تخت ہو گئی اور اس کے شعور اور لاشعور میں غمازت اور لین دین کا جو شرفیاء نے عمل ہزاروں برس سے جاری تھا، یکایک ٹوٹ گیا اور یورپ میں ایسے ذہنی مریضوں کی تعداد میں اضافہ ہونے لگا جو دو دریاؤں کے درمیان معلق ہو کر رہ گئے تھے۔ فرائڈ، آڈر اور زنگ — یہ سب لوگ بنیادی طور پر طبیب تھے جو لوگوں کے ذہنی عوارض کی تشخیص کے سلسلے میں کام کر رہے تھے۔ ان میں فرائڈ کا خیال تھا کہ ذہنی عوارض اُن نازیبا حیوانی خواہشات کا نتیجہ ہیں جنہیں فرد اپنے لاشعور میں دھکیل دیتا ہے چنانچہ اس نے اول اول لاشعور کو ایک ایسے گٹر کی صورت میں دیکھا جس میں "مذہب انسان" اپنے سارے جذباتی اور ذہنی "بول و برازہ" کو گویا پھینک دیتا ہے اور پھر بھول جاتا ہے کہ اس نے یہ حرکت فرمائی تھی۔ مگر کچھ گڑے بدبو کے جو بھبھوکے اٹھتے ہیں وہ اس فرد کی زندگی کو مفلوج کر کے رکھ دیتے ہیں۔ آڈر نے کہا کہ بیشتر انسانی اقدامات اندر کے احساس برتری یا احساس کمتری سے اثر قبول کرتے ہیں نہ کہ کار دینہ مثبت تھا۔ اس نے فرائڈ کے لاشعور کو شخصی لاشعور کے مترادف قرار دیا اور پھر اجتماعی لاشعور کی بات کی جس میں پوری نسل انسانی کے تجربات محفوظ پڑے ہیں۔ ان تجربات کا حیوانی رخ طبعی رجحانات کی صورت میں اور انسانی رخ آرکی ٹائپل امیجز کی صورت میں درشن دیتا ہے۔ نیز کہا کہ جب انسان کے شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور میں مخالفت پیدا ہو جائے تو ذات جڑ جاتی ہے اور نفسیاتی عارضہ ختم ہو جاتا ہے بات یہی تھی کہ انسان کی پارہ پارہ شخصیت کو از سر نو مرتب اور مجتمع کیا جائے۔

سوال یہ ہے کہ اگر نفسیات کے ان مختلف مکاتب فکر کا اصل مقصد نفسیاتی عوارض کا استیصال تھا تو پھر ادب کیوں ان کی زد میں آیا جب کہ ہم جانتے ہیں کہ ادب جذبات کی تہذیب کی صورت ہے نہ کہ ان کے اخراج یا اشتعال کی؟۔ بات یہ ہے کہ جب شروع شروع میں نفسیات کے ہتھیار طبیب کی گرفت میں آئے تو اُس نے انہیں ہر شے پر آزمایا اور اس سے بعض اوقات ایک کرناکب صورتحال بھی پیدا ہوئی۔ مثلاً قرآن کے پیش نظر زیادہ تر شخص کا مسئلہ تھا اور وہ معاشرے کے بعض مثبت اور صحت مندرجانات میں بھی نیلر سیس کی علامات تلاش کرنے پر مائل تھا۔ چنانچہ اُس نے آرٹ یا ادب کو بھی نفسیاتی عارضے کی ایک علامت قرار دیا۔ چونکہ اس کی درست میں لاشعور میں دبی ہوئی خواہشات یا یوں کہہ لیجئے کہ اندر کا "حیوان" ہی ذہنی عوارض کا باعث تھا اس لئے قدرتی طور پر ادب کا تجزیہ اس طور کیا جانے لگا جیسے وہ بھی کوئی بیماری ہو اور ادیب یا آرٹسٹ وہ انسان ہو جسے یہ بیماری لاحق ہو گئی ہو۔ دوسری طرف ٹرنگسٹ نے ادب کی دو اقسام کی نشاندہی کی۔ پہلی قسم وہ تھی جسے اس نے *Psychological Mode* کا ادب کیا اور دوسری وہ جسے اس نے *visionary* ادب کا نام دیا۔ مقدمہ ذکر کے بارے میں اس نے یہ موقف اختیار کیا کہ اس کا مواد انسان کے شعور کے کشیدہ ہوا ہے مثلاً کوئی بحرانی کیفیت، نقدیر کا آشوب، حادثات وغیرہ۔ مگر ذکر کے سلسلے میں اس نے کہا کہ اس کا مواد عام زندگی کا ناموس مواد نہیں ہوتا بلکہ ایک ایسا پراسرار مواد ہے جو انسانی زندگی کے اُس غیبی دیار *HINTERLAND* سے حاصل ہوتا ہے جو انسان کی حیوانی زندگی کے لاکھوں سالوں پر محیط ہے اور جسے سمجھنا ناممکن ہے اور جو آرکی ٹائپل علامات میں خود کو ظاہر کرتا ہے۔ گویا قرآن کے مطابق علامت دے ہوئے تصادم کا نشان ہے اور اسکے معنی کو تکمیل اور تجربے سے گرفت میں لیا جاسکتا ہے مگر ٹرنگ کے مطابق آرکی ٹائپل علامت انسان کے اجتماعی لاشعور سے متعلق ہے اور اس کا معنی گرفت میں نہیں آسکتا۔

وہ ادبی نقاد جنہوں نے فرائڈ کے نظریات کو اپنایا، ادب اور ادیب کے ساتھ وہی سلوک کرتے رہے جو ایک ڈاکٹر اپنے مریض کے ساتھ کرتا ہے یعنی اس کا عکس رے یا خون تھوک کا معائنہ وغیرہ۔ اس فرق کے ساتھ کہ انہوں نے ادیب کے خون تھوک کے بجائے اس کی تخلیقات میں ابھرنے والی علامتوں اور استعاروں کا سہارا لے کر اُن کے کا پیکس کو دریافت کیا۔ یہ ایک نہایت عمدہ ذہنی درزش ضروری تھی مگر اس سے ادب کے جمالیاتی پہلوؤں کا تجزیہ پس پشت جا پڑا اور نقاد محض ادیب کے کا پیکس کے چکر میں گرفتار ہو گیا۔ مگر وہ نقاد جنہوں نے ٹرنگ کے اجتماعی لاشعور اور آرکی ٹائپل امیجز کی روشنی میں ادب اور ادیب کا مطالعہ کیا، اس سلسلے میں ایک کشادہ نقطہ نظر کو بروئے کار لائے اور انہوں نے ادب کی پراسراریت کو ایک نیا اور گہرا مفہوم عطا کر دیا۔ اب گویا یہ بات واضح ہو گئی کہ ادب محض ادیب کے کا پیکس کی علامت نہیں اور نہ محض انہوں

کے مدوجز کے تابع ہے بلکہ اس کا نہایت گہرا رشتہ انسان کے اجتماعی لاشعور سے ہے اور یہ ان آرکی ٹائپل ایجز میں اپنا اظہار کرتا ہے جو نسل انسانی کا مشترکہ چلن ہیں نہ کہ کسی فرد کا شخصی رویہ! اس کا بہت بڑا فائدہ یہ ہوا کہ ادب کی پرکھ کے سلسلے میں آرکی ٹائپل ایجز کی موجودگی یا عدم موجودگی سے اس بات کا تجربہ ہونے لگا کہ کوئی تخلیق محض کسی ہنگامی واقعہ یا کامپلکس کی پیداوار ہے یا اس کی جڑیں انسان کے ہنسی میں بھی اتری ہوئی ہیں۔ یہ ایک نہایت اہم میزان تھا۔ وجہ یہ کہ ہنگامی واقعہ یا کامپلکس کا اظہار کرتے کرنے والی تخلیق کا زیادہ گہرا رشتہ شعور کی دنیا سے ہوتا ہے اور اس لئے وہ اُس خودروانی سے تہی ہوتی ہے جو اجتماعی لاشعور کی دنیا سے رشتہ استوار کرنے کا نتیجہ ہے اور جس میں صر

نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں' کی سی کیفیت سدا موجود رہتی ہے۔

با ایں ہمہ اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ ادبی تخلیق اپنی جگہ ایک منفرد اور مقصود بالذات خضم ہے اور اس کا وجود محض باہر کی کسی شے کے وجود سے مشروط نہیں۔ مراد یہ کہ اگر ادب کو محض طبقاتی کشمکش کے حوالے سے یا فرائڈ کے لاشعور یا رنگ کے اجتماعی لاشعور کے واسطے سے پہچانا جائے تو پھر اس کا اپنا کردار مسخ ہو کر رہ جائے گا۔ بے شک ایک ادبی تخلیق انسانی تجربات بلکہ انسانی زندگی کے ماضی میں پھیلی ہوئی طویل حیوانی زندگی کے تجربات سے فیض یاب ہوتی ہے مگر یہ محض ان تجربات کو منتقل کرنے پر مامور نہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو ادب کی حیثیت محض اس پھاگل کی سی ہوتی جو پانی کو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کرنے کے لئے استعمال ہوتی ہے۔ ادب جدید تادہ اور پڑانے انسانی تجربات سے ہم رشتہ ضرور ہے مگر وہ ان تجربات کو منتقل کرنے کے بجائے انہیں متقلب کرتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے ایک بالکل نئی شے کو خلق کر دیتا ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کر سکے تو پھر اس کا تخلیقی عمل بے معنی ہے اور اس کی حیثیت ایک "ذریعہ" کی ہے۔ لہذا مارکسی یا نفسیاتی تنقید میں یہی ایک نقص ہے۔

نئے نقوش

میرٹھویں صدی میں جب تاتاریوں نے جنگیں خاں کی
 قیادت میں مشرق وسطیٰ کے بعض حصوں کو تاراج کیا
 تو ساری دنیائے اسلام میں شکست و ریخت کا ایک
 ایسا سلسلہ شروع ہو گیا جو آج تک جاری ہے سقوط
 بغداد سے سقوط ڈیلا کا تک ٹوٹ پھوٹ کی ایک پوری
 داستان پھیلی ہوئی ہے مگر دیکھا جائے تو تاتاریوں
 کے حملوں کا ایک روشن پہلو بھی تھا۔ وہ یہ کہ سقوط
 بغداد سے پہلے مسلمانوں کے ہاں طاؤس و رباب
 کی جو روایت قائم ہوئی تھی اور جس نے ذہنی اور
 تہذیبی انجامد سا مسلط کر دیا تھا، تاتاریوں کے حملوں
 سے ٹوٹ گئی اور ساری اسلامی دنیا میں قبائیل کی
 نقل مکانی نے ایک عجیب سی ہلچل پیدا کر دی۔ نتیجتاً
 اس علاقے میں تہذیبی آویزش کا ایک ایسا سلسلہ
 شروع ہو گیا جو بالآخر فنونِ لطیفہ کے فروغ پر منتج
 ہوا۔ تاتاریوں کی اس یلغار کی زد میں ترک قبائیل بھی

خسرو ————— ●

آئے۔ انہیں میں ہزارہ لاجپن قبیلہ کے وہ لوگ بھی تھے جو قریش کے نواح میں آباد تھے۔ یہ لوگ تاتاریوں کے حملوں کی تاب نہ لا کر وطن چھوڑنے پر مجبور ہوئے اور بالآخر ہند میں آکر آباد ہو گئے۔ امیر خسرو کا تعلق اسی قبیلہ سے تھا۔ گویا امیر خسرو جب پیدا ہوئے تو ترک قوم اور ہند کے باشندوں میں ایک تہذیبی اشتراک کی صورت پیدا ہو چکی تھی۔ خسرو کے والد کا نام سلطانی شمسی اور نانا کا نام عماد الملک تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ خود خسرو نسلی سطح پر بھی تہذیبی اشتراک کی پیداوار تھے۔ وہ یوں کہ ان کے والد سلطانی شمسی ترک تھے مگر ان کے نانا عماد الملک نو مسلم تھے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ خسرو نے جہاں فارسی میں غزل، مثنوی اور قصیدہ لکھا وہاں ہندی میں کہہ مکڑیاں، پہیلیاں، دو سٹخے اور گیت بھی لکھے علاوہ ازیں خسرو نے ایسی غزلیں بھی لکھیں جن میں ایک یا آدھا مصرعہ فارسی میں اور باقی ہندی میں تھا۔ یوں لگتا ہے جیسے ان غزلوں میں سلطانی شمسی اور عماد الملک گھلے مل رہے ہوں۔ یہ چند اشعار قابل غور ہیں :

شبان ہجرال دراز چو زلف و روز و صلتش چو عمر کوتاہ
سکھی پایا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں
یکایک از دل دو چشم جادو بصد فرہیم ببرد تسکین
کسے پی ہے جو چل سدا سے پیارے پی کو ہماری بتیاں
چو شمع سوزاں چو ذرہ حیراں زہر آں ماہ بکشم آخر
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آپ آویں نہ بھیجیں پتیاں

خسرو کے ان اشعار میں اردو گیت کی ابتدائی صورت بھی موجود ہے اور اس گیت کا مزاج اُس فضا سے پوری طرح ہم آہنگ ہے جو خسرو کے زمانے میں نمودار ہو گئی تھی۔ خسرو کے زمانے کو طوائف الملوک کا زمانہ تو نہیں کہنا چاہئے لیکن اس زمانے میں حادثات اور واقعات کی اتنی فراوانی تھی اور موت اس قدر ارزاں تھی کہ عوام میں زندگی کی فنا اور بے ثباتی کے گہرے احساس کا پیدا ہو جانا ایک بالکل قدرتی امر بن چکا تھا۔ خود خسرو نے اپنی چوتھ سالہ زندگی (۱۲۵۲ تا ۱۲۶۶) میں گیارہ بار شہر کوئٹہ کے بعد دیگے تخت پر بیٹھے اور پھر اترتے ہوئے دیکھا۔ ان میں سے شاید ہی کوئی طبعی موت مرا ہو۔ اپنی زندگی میں امیر خسرو کسی بادشاہوں اور امیروں کے ساتھ منسلک رہے، انھوں نے گھات گھات کا پانی پیا۔ اپنی آنکھوں ایسی جنگیں دیکھیں جن میں کئے ہوئے انسانی اعضا سے پورا میدان جنگ لالہ زار ہو جاتا تھا۔ یہ زمانہ تاتاریوں کے پے در پے حملوں کا زمانہ تھا۔ افراد کے علاوہ سلطنتیں بھی ایک عجیب سے

تذبذب اور گومگو کے عالم میں مبتلا تھیں۔ کچھ پتہ نہیں ہوتا تھا کہ کل کلاں کون سی ناگمانی آفت نازل ہوگی جس سے محفوظ رہنا ممکن بھی ہوگا کہ نہیں۔ قدرتی بات ہے کہ جب انسان بے یقینی کی فضا میں گھر جائے تو اسے دنیاوی لوازم بے کار سے نظر آنے لگتے ہیں اور وہ زندگی کی بے ثباتی کی تلافی حیات جادواں کی آرزو سے کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ اس دور میں دنیاوی لوازم سے ایک عام انسان کی فطری محبت باقی نہ رہی اور اس نے اپنی محبت کا مرکز ایک ایسی ہستی کو بنالیا جو فنا آشنا نہیں تھی۔ یہی اُس بھگتی تحریک کا مرکزی نکتہ بھی تھا جو اگرچہ خسرو کے زمانے میں ابھی پوری طرح سامنے نہیں آئی تھی لیکن جس کے لئے ایک موزوں فضا خسرو کے زمانے ہی میں جنم لے چکی تھی مطلب یہ کہ ہر چند راجا کی تعلیمات سے بھگتی تحریک کو چودھویں صدی میں فروغ ملا اور خسرو اس صدی کا صرف ربع اول ہی دیکھ سکے تاہم ایک حساس انسان ہونے کی حیثیت سے خسرو نے اس ساری فضا سے خود کو پوری طرح ہم آہنگ کر لیا تھا جس سے بعد ازاں بھگتی تحریک نے جنم لیا۔ یہ بات ان کے گیتوں اور کہ مکرانیوں میں خاص طور پر بہت نمایاں ہے۔ مثلاً ان دونوں اصناف میں بات عورت کی طرف سے کہی گئی ہے اور یہ بات بھگتی تحریک کی روح کے عین مطابق ہے۔ بھگتی تحریک میں سالک کی حیثیت اس ناری کی سی ہے جو اپنے پیتم سے ملنے کے لئے بیتاب ہوگئی ہو۔ چنانچہ بھگتی میں ایشور پوجا دراصل "پیتم پتی کی پوجا" ہی کی ایک صورت ہے۔ بے شک بھگتی تحریک کا ایک پہلو وہ بھی ہے جو خادم اور مالک کے رشتے کو اجاگر کرتا ہے لیکن اس کا اصل مزاج پتی اور پتی (مرد اور عورت) کے رشتے کا غماز اور خسرو کے ہاں یہ رشتہ ہی زیادہ تر اجاگر ہوا ہے۔

پریت کی جو ریت گیت کا جزو بدن بنی اس کا سلسلہ متقن کی اس روایت سے جڑا ہوا ہے جو غامدوں اور مندروں کی دیواروں پر ابھرنے والی صورتوں اور مورتیوں کے ذریعہ عام ہوئی۔ تاہم ہندی اور سنسکرت شاعری میں بھی اختلاط اور وصل کی داستان کو بڑی بیباکی سے بیان کیا گیا ہے۔ یہ روایت خسرو کے ہندی آمیز کلام میں بھی جا بجا اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ مثلاً خسرو کی بیشتر کہ مکرانیاں اور پہلیاں مزاجاً جنسی (Erotic) ہیں :

رے سابر دہ دیں میں آوے منہ سے منہ لگا رس پیاوے

یہ شاعر قبیل صلاح الدین کی رب کریم کتاب امیر خسرو کی پہلیاں اور کہ مکرانیاں سے لی گئی ہیں۔

وا خاطر می خرے دام
اے سکھی ساجن نہ سکھی آم

میں پڑی تھی اچانک چڑھ آئیو جب اتر تو پسینہ آئیو
سہم گئی مکھ سے نکسی نہ پکار
اے سکھی ساجن نا سکھی بکھار (بخار)

سج رنگ ہندی پر دھواے کر چھوٹ نین پر چڑھ آوے
بیٹھت اٹھت موڑت رنگ
اے سکھی ساجن نا سکھی بھنگ

پٹ پٹ کے وا کے سوئی چھاتی سے پاؤں لگا کر روئی
دانت سے دانت بچے تو تاڑا
اے سکھی ساجن نا سکھی جاڑا

وہ آوے تب شادی آوے اُس بن دوجا اور نہ کوئے
میٹھے لاگیں وا کے بول
اے سکھی ساجن نا سکھی ڈھول

اوپچی اٹاری پلنگ بچھائیو میں سوئی میرے سر پر آئیو
کھل گئیں آنکھیں بھئی آند
اے سکھی ساجن نا سکھی چند (چاند)

بال بچی کپڑے پھٹی موتی لئے آمار یہ بتا کیسی ہے جو ننگی کردی نار
(کھٹا)

ایک ناری کا ایک ہی نہر بستی باہر وا کا گھسہ
پیٹھ سخت اور پیٹ نرم منہ میٹھا تا شیر گرم (تربوڑ)

متن کی یہ روایت خسرو کے زمانے تک آتے آتے پورے معاشرے میں اس طرح سرایت کر گئی تھی کہ بھگتی تحریک کے بعض شعرا کے کلام میں بھی اس کی جھلکیاں عسات دکھائی دیتی ہیں۔ یہ کلام بھی ایک طرح سے کہہ مکن ہی کی مثال ہے کیونکہ شاعر نظر ہر محبوب سے اپنی محبت کا اظہار کرتا ہے لیکن در پردہ کسی اور ہی مسلک پر سے پردہ اٹھاتا ہے۔ میر آبائی کے گیتوں میں یہ بات عام ہے۔ خسرو کی پیلیاں اور کہہ مکنیاں کسی صوفیانہ مسلک کی غماز ہرگز نہیں۔ ان میں پہیلی یا کہہ مکنی کا سارا لے کر عورت کے دبے ہوئے جنسی جذبات کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس لئے یہ آج تک غوم میں مقبیل ہیں۔

خسرو کے زمانے میں صوفیانہ تصورات بڑی تیزی سے پھیلنے لگے تھے۔ اور بھگتی تحریک کا ذکر آیا۔ مگر اسی کے علاوہ مسلمان صوفیاء کے افکار بھی ہندوستانی معاشرے پر گہرے اثرات مرتب کرنے لگے تھے خسرو کے زمانے میں ایک طرف سلطان المشائخ نظام الدین اولیا زنده تھے اور خسروان کے مرید تھے اور دوسری طرف یہ زمانہ بوعلی گلندر نیز خواجہ بہاء الدین زکریا کے بیٹے خواجہ صدر الدین کا بھی تھا اور خسرو کو ان سب صوفیاء سے کس فیض کے مواقع یا رابطے رہے۔ کچھ عجب نہیں کہ خسرو کی طبیعت میں خوشحالی اور فارغ البالی کے باوصف، ایک درویشانہ مسلک کی طرف جھکاؤ ہمیشہ موجود رہا مگر ان کی درویشی عجیب قسم کی تھی کہ ترک دنیا پر مائل نہیں تھی بلکہ ”دیکھتا چلا گیا“ کے مسلک کے تابع تھی۔ چنانچہ وہ ایک بنجارے کی طرح اگر واقعتاً نہیں تو کم از کم اپنی کائنات شعریں ایک آزاد درویش کی طرح ضرور سرگرم کار رہے۔ اردو شاعری میں خسرو کے اس مسلک کی جھلک صرف نظیر اکبر آبادی کے ہاں ملتی ہے۔ آتشا ایک حد تک غوامی مزاج اور ہندی روایت سے قریب ضرور ہے مگر مزاجاً ایک دہاری مسخرے یا مذیم سے مختلف نہیں جب کہ نظیر اکبر آبادی نے ایک مرد آزاد کی طرح میلوں ٹھیلوں کی سیر کے علاوہ تواروں میں شرکت بھی کی ہے۔ خسرو اور نظیر دونوں پر ہندی معاشرے کے گہرے اثرات ہیں، دونوں ہندوستانی موسموں اور تہذیب سے متاثر ہیں اور دونوں کے ہاں جنسی معاملات کی طرف ایک فطری جھکاؤ موجود ہے۔ جس طرح خسرو کی ہر کہہ مکنی کسی نہ کسی جنسی تجربے سے منسلک ہے بالکل اسی طرح نظیر اکبر آبادی کی ہر نظم کی تان کسی نہ کسی جنسی خواہش پر ٹوٹتی ہے۔ جنس کی طرف یہ جھکاؤ خسرو اور نظیر دونوں کے ہاں متن کی اس روایت ہی کی غمازی کرتی ہے جو اس برصغیر کے معاشرے میں ہزار برس سے پروان

پڑھتی رہی ہے۔

خسرو کے ہندی کلام کے بارے میں بارہا تسکوک و شبہات کا اظہار ہوا ہے۔ مثلاً یہ کہا گیا ہے کہ خسرو سے منسوب بہت سے دوسرے اور کہہ مکر نیاں خسرو کی نہیں بلکہ بعد ازاں خسرو کے نام کے ساتھ چپکتی چلی گئی ہیں۔ یہ بات غیر اغلب نہیں۔ دراصل تخلیق فرد کی سطح پر ہوتی ہے اور معاشرے کی سطح پر بھی! معاشرے کی سطح کی تخلیق مصنف کے نام سے بے نیاز رہتی ہے۔ لوگ گیت اس کی ایک مثال ہے۔ مگر بعض اوقات معاشرے کی سطح کی تخلیقات کسی ایک مرکزی شخصیت کے ساتھ چپکتی چلی جاتی ہیں۔ مگر شرط یہ ہے کہ یہ مرکزی شخصیت اتنی ہی کشادہ اور ہمدرد ہو جتنا کہ معاشرہ! خسرو کی شخصیت معاشرے ہی کی طرح ہمہ جہت اور پھیلی ہوئی ہے فارسی اور ہندی کلام کے علاوہ موسیقی اور تاریخ سے شغف کے باعث بھی خسرو کے اثرات ہمہ گیر ہیں۔ پھر شاعری میں کہہ مکر نیاں، دو سخی، ڈیکو سلا، اٹل بے جوڑ حتیٰ کہ کہ منظوم نسخہ جات اور لطائف نامک خسرو کے نام کے ساتھ منسوب ہیں۔ لہذا اگر یہ کہا جائے کہ خسرو کی شخصیت ایک مرکز ثقل کی حیثیت رکھتی ہے اور اس لئے بہت سی معاشرتی سطح پر تخلیق ہونے والی چیزیں بھی از خود اس نقطہ کی طرف کھینچی چلی آئی ہیں تو یہ بات کچھ ایسی غلط نہ ہوگی۔

داغ اور حسرت کے عشق کا فرق زیادہ تر محبوب
 کے سلسلے میں سامنے آتا ہے۔ داغ کا محبوب
 طوائف ہے لہذا محبت کی ساری داستان ہی
 تصنع آمیز ہے۔ یہ تصنع محبوب کے رویے ہی
 سے نہیں خود عاشق کے رویے سے بھی ترشح
 ہے کیونکہ طوائف کی طرح طوائف کے عاشق
 کی محبت بھی پھیڑ پھاڑ، رندی اور زفرہ باری ہی
 سے عبارت ہوتی ہے۔ دوسری طرف حسرت کا
 محبوب متوسط طبقے کی وہ لڑکی ہے جو صاف
 پھپھتی بھی نہیں سامنے آتی بھی نہیں، یعنی محبت
 کرتی تو ہے لیکن کھلے بندوں اس کا اظہار اس
 لئے نہیں کرتی کہ ان پرانی قدروں کے احترام
 نے اس کی آنکھوں سے حیا کو رخصت نہیں کیا
 دوسری طرف عاشق بھی "باجا" ہے اور اگرچہ خوابوں
 میں وہ بہت سے قلے سر کر لیتا ہے لیکن حقیقی زندگی

حسرت موبانی کا کاروبار عشق

میں محبوب کو سامنے پا کر پسینہ پسینہ ہو جاتا ہے۔ خود حسرت کو عاشق کے اس منفعل رویے کا احساس تھا لہذا انھوں نے اس کے شوق کی بلندی اور ہمتوں کی پستی کا کھلے دل سے اعتراف کر لیا۔ حسرت کے اس وضع کے اشعار کہ

کٹ گئی احتیاط عشق میں عمر
ہم سے اظہار مدعا نہ ہوا

دل میں کیا کیا ہوس دید بڑھائی نہ گئی
رو پروان کے مگر آنکھ اٹھائی نہ گئی

تاثير برق حسن جوان کے سخن میں تھی
اک لرزش خفی مرے سائے بدن میں تھی

غم آرزو کا حسرت سبب اور کیا تاؤں
میری ہمتوں کی پستی میرے شوق کی بلندی

کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ کیا ہے حسرت
اُن سے مل کر بھی نہ اظہارِ حتم کرنا

عاشق کی نا تجربہ کاری، شرمیلے پن اور انفعالییت ہی کو سامنے لاتے ہیں۔ گویا جہاں ایک طرف حسرت کا محبوب اردو غزل کے روایتی محبوب کی بے حجابی، بیباکی اور تصنع آمیز حرکات سے محفوظ ہے وہاں دوسری طرف خود عاشق بھی طوائف کے کوٹھے پر جانے والے اس عیاش نوآب سے بالکل مختلف ہے جس کی تصویرِ آراغ کے اشعار میں جا بجا دکھائی دیتی ہے۔ حسرت کے اِس طوائف کا کوٹھا نہیں بلکہ ایک متوسط درجے کے گھر کا کوٹھا ابھرا ہے جہاں اِس کی محبوبہ ننگے پاؤں اُسے بلانے کے لئے جاتی ہے اور پھر :-

تجھ سے کچھ ملتے ہی وہ بیباک ہو جانا مرا
اور ترا دانتوں میں وہ انگلی دبانا یاد ہے

کھینچ لینا وہ مرا پردے کا کونا دفعتاً
اور دوپٹے سے ترا وہ منہ چھپانا یاد ہے

غیر کی نظروں سے بچ کر سب کی مرضی کے خلاف
وہ ترا چوری چھپے راتوں کو آنا یاد ہے

دوپہر کی دھوپ میں میرے بلانے کے لئے
وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

شوق میں مہندی کے وہ بے دست و پا ہونا ترا
اور مرا وہ چھیڑنا وہ گدگدانا یاد ہے

یہ محبت ایک شریف گھرانے میں پردان چڑھنے والی وہ محبت ہے جو بالآخر ازدواجی محبت میں ڈھل جاتی ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے لکھا ہے کہ "حسرت نے اپنی عشق بازی کے ساتھ پارسائی کی وضع کو نبھایا اور خوب نبھایا لیکن اس کے ساتھ کہیں بھی جذبے کی اصلیت میں جو شرکی جان اور ایمان ہے کوتاہی نہیں آنے دی" مگر میرے خیال میں حسرت کے عشق کو "پارسائی" سے ملوث کرنا ٹھیک نہیں۔ خود ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے پارسائی کی بات اس لئے کی کہ ان کے سامنے حسرت کی پوری زندگی تھی جو ان کی پارسائی اور پرہیزگاری کا ایک جیتا جاگتا ثبوت تھی۔ چنانچہ لکھتے ہیں کہ "حسرت کی زندگی کوئی پتھری ڈھکی نہیں جسے دنیا نہ جانتی ہو ان کی پرہیزگاری پر ان کا بڑے سے بڑا مخالفت بھی انگلی نہیں اٹھا سکتا" حقیقت یہ ہے کہ حسرت کے عشق کو پارسائی سے دور کا بھی تعلق نہیں تھا۔ پارسائی اور محبت (جنسی محبت) کا ملاپ ہی ناممکن ہے اصل بات یہ ہے کہ حسرت کی شخصیت کے

دو روپ تھے۔ ایک دنیا داری کا روپ اور اس روپ کے احترام میں انھوں نے ایک زنی عمار اور بھاری قبازیب تن کر رکھی تھی اور پارسائی اور پرہیزگاری کا پیرہن اوڑھ لیا تھا مگر بباطن وہ ایک حساس اور زندہ انسان تھے اور جذبات کے جوار بھلنے کی زد پر تھے۔ یہ ان کا دوسرا روپ تھا۔ چنانچہ ان کے اشعار میں اصل جذبہ ایک زیریں لہر کی طرح تو سدا موجود رہتا تھا مگر حسرت کی شخصیت کا رکھ رکھاؤ اور مہذب انداز اس میں عایانہ پن پیدا نہیں ہونے دیتا تھا۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان کی شاعری میں عشق کے جملہ لوازم سے عبرت ہونے کے باوجود کہیں بھی فحاشی سے ملوث نہیں ہونے پاتی۔ اس بات کو زہد و اتقا کی کسی مستقل کیفیت کے تابع تصور کرنا یا پارسائی کی وضع قرار دینا نامناسب ہے مثلاً حسرت کے یہ اشعار لیجئے :

اک بار بس گیا جو کہیں ان کی باس میں
خوشبوئے حسن برسوں رہی اس لباس میں
سونگھی تھی جو اک بار وہ خوشبوئے گریباں
اب تک یہ اسی بوئے گریباں کا نشہ ہے
روقی پرہیز ہوئی خوبی جسم ناز نہیں
اور بھی شوخ ہو گیا رنگ تے لباس کا
بن جاتی ہے دل میں خلش خار تمنا
جھنکار تیرے پاؤں کے زیور سے نکل کر
لڑ کر خاک میں مجھ کو بھی ہے شرم سے لیکن
انٹھے گی پھر وہ چشم فتنہ کار آہستہ آہستہ

ان اشعار میں محبت کی داستان نہ تو کسی نئے نئے عشق کی روئداد سے ماخوذ ہے اور نہ اس میں ہوس کاری نے محبت کے لطیف جذبہ کو پس پشت ڈالا ہے گویا ہر جگہ جذبے کی تہذیب کا عمل جاری و ساری ہے۔ مگر ان اشعار میں محبت کے اخفی پہنو بلکہ جنسی پہلو اپنی ساری شدت کے ساتھ یقیناً موجود ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ حسرت کی محبوبہ گوشت پوست کی جہتی ہے تختی کا پیداوار نہیں اور نہ اس کا ارد و غزل کے مثالی محبوب ہی سے کوئی جلاقم ہے۔ چنانچہ اس محبت میں "زمین پر ننگے پاؤں چلنے کا انداز" جا بجا بھلکتا ہے اس میں لامبہ کی سرشاری بھی ہے اور خامہ کی زوہی حسی بھی! موخر الذکر پہلو تو کچھ زیادہ ہی نمایاں ہے علاوہ ازیں حسرت نے بعض اوقات ازدواجی

محبت کے دائرے سے ایک قدم باہر رکھ کر بڑی جرأت سے اپنے عشق کی حقیقی داستان کو بیان بھی کر دیا ہے یہ بات جزیرہ قبرص کی خاتون کے بارے میں نیز اٹلی کی حسینہ تروپا کے بارے میں لکھی گئی غزلوں میں مشاہدہ کی جاسکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ کم از کم حسرت کی اس جرأت رندانہ کا ان کی نام نہاد پارسائی کے مسلک سے کوئی تعلق نہ تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ حسرت کے وزنی تہذیبی لباس کے نیچے ایک نہایت گرم اور خون سے لبریز دل چھپا ہوا تھا۔ نتیجتاً ان کی محبت اپنی پوری جنبی شدت کے ساتھ ابلتی تو تھی مگر ہونٹوں تک آنے آتے ایک مہذب پیرایہ اظہار میں ڈھلی جاتی تھی یوں ان کے ہاں وہ خاص لہجہ پیدا ہو جاتا تھا جو اردو شعرا میں تو سن کے علاوہ شاید ہی کسی اور کے ہاں اُبھرا ہو۔

حسرت کے اس مہذب پیرایہ اظہار میں کچھ تو خود حسرت کی شخصیت کا ہاتھ تھا اور کچھ اُس ماحول کا جس میں حسرت کی داستان عشق پروان چڑھی۔ حسرت سے قبل غزل گو شعرا کی محبت طوائف کے ماحول کی پیداوار تھی اور اسی لئے محبت نے زیادہ تر بذلہ سنجی اور گل افشانی گفتار نیز خوش کرنے اور خوش ہونے کے ہزاروں پیرایوں میں خود کو ظاہر کیا تھا۔ پھر اس کی ایک سطح خالص جنبی محبت کے اظہار کے لئے وقف تھی اور "چوما چائی" والی اُس شاعری کا روپ اختیار کر گئی تھی۔ جسے تیر نے منظر تحقیر دیکھا تھا۔ مگر حسرت کی محبت کا ماحول ایک متوسط گھرانے کا ماحول تھا جس میں محبوبہ باحیا با عصمت شائستہ اور بدنامی سے خوفزدہ تھی۔ جس کا مطلب یہ تھا کہ اُسے اپنی معاشرتی اقدار اور خاندانی عزت کا پاس تھا اور وہ کسی ایسی حرکت کی ترکیب ہونا نہ چاہتی تھی جس سے اُس کے عزیز واقارب کی توہین کا کوئی پہلو نکلتا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ حسرت کی محبت میں بھی ایک فطری شائستگی ابھر آئی جو بیک وقت محبوبہ اور عاشق کے مہذب پیرایہ اظہار میں منعکس ہوئی بلکہ اکثر و بیشتر تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ حسرت کی محبت کا غالب حصہ ازدواجی زندگی کی محبت ہی سے متعلق ہے۔ اس اعتبار سے بھی حسرت کے عشق کا مزاج روائتی عشق کے مزاج سے یکسر مختلف ہے۔ حسرت کے کاروبار محبت کے اس خاص انداز کی چند جھلکیاں دیکھئے:-

دیکھا جو کبھی گرم نظر بزمِ عدو میں
وہ ڈانٹ گئے مجھ کو برابر سے نکل کر

بزم اغیار میں ہر چند وہ بے گانہ رہے
ہاتھ آہستہ مرا پھر بھی دبا کر چھوڑا

یا
دن کو ہم ان سے گزرتے ہیں وہ شب کو ہم سے
رسم پابندی اوقات چلی جاتی ہے

یا
نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

یہ اشعار واضح طور پر ازدواجی محبت کے جزر و مد کو پیش کرتے ہیں۔ تاہم حسرت
کے اشعار میں شادی سے قبل کے ایام میں پردان چڑھنے والی محبت کے شواہد بھی عام
ہیں اور یہ متوسط درجہ زندگی کی ایک شائستہ اور باحیا قسم کی محبت ہے:

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن
آیا مرا خیال تو شہرہ ما کے رہ گئے

آہ کہنا وہ ترا پا کے مجھے گرم نظر
ایسی باتوں سے نہ ہو جاؤں میں بدنام کہیں

راہ میں ملے کبھی مجھ سے تو ازراہِ ستم
ہوٹ اپنا کاٹ کر فوراً جدا ہو جائیے

بھولی نہیں دل کو تری دزدیدہ نگاہی
پہلو میں ہے کچھ کچھ خلش تیرا بھی تک

تھا حجاب ان کا مری حیرت سے سرگرم کلام
تھی بظاہر خاموشی در پردہ خاموشی نہ تھی

تجھ سے کچھ ملتے ہی وہ بے باک ہو جانا مرا
اور ترادانتوں میں وہ انگلی دبانا یاد ہے

غیر کی نظروں سے بچ کر سب کی مرضی کے غلام
وہ تراچوری چھپے راتوں کو آنا یاد ہے
مختصر یوں کہہ لیجئے کہ حسرت کے ہاں غالباً پہلی بار کاروبار شوق میں طوائف
کے بجائے بنتِ علم نمودار ہوتی ہے اور یوں محبت شادی سے پہلے کے LOVE AFFAIR
سے شروع ہو کر ازدواجی زندگی کی پائدار محبت تک پھیلی جاتی ہے۔
مگر حسرت کی محبت کا دائرہ بہر حال محدود ہے۔ محدود سے میری مراد محض یہ
نہیں کہ حسرت کا عشق کوٹھے پر تنگ پاؤں آنے کے واقعہ سے شروع ہو کر
اب عشق کا وہ حال نہ ہے حسن کا وہ رنگ
باقی ہے فقط عہدِ تمنا کا فسانہ

تک ایک محدود دائرے میں مقید رہا اور حسرت اپنے دل میں اس دائرے سے باہر نکل کر
شجرِ ممنوعہ کے ثمر کو چکھنے کی حسرت لئے اس دنیا سے چلے گئے بلکہ یہ بھی کہ حسرت کی محبت
کا دائرہ اس اعتبار سے محدود ہے کہ اس میں چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی اور اس کے
مظاہر منعکس نہیں ہو سکے۔ اس کے جواب میں شاید یہ کہا جائے کہ حسرت جذبات کا شاعر
ہے تصورات کا نہیں اور پھر اس کے لئے ڈاکٹر یوسف حسین کی زبان میں یہ دلیل دی جائے
کہ "تصورات کی شاعری میں اکثر اوقات سپاٹ پن اور بے حسی پیدا ہو جاتی ہے سوائے
ایسی صورت کے کہ تصورات کی تہ میں جذبے کی کار فرمائی موجود رہے، مگر میں یہ عرض
کروں گا کہ شاعری تو یوں بھی جذبے کی زیریں لہر کی عدم موجودگی میں پیدا نہیں ہو سکتی
اس لئے تصورات کے لئے جذبے کی شرط عائد کرنا بے کار ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ
جذبات کی شاعری اُس مقام سے ذرا دور ہے ہی رہتی ہے جو تصورات کی شاعری کا مقام
ہے۔ جو جذبہ اپنے بوجھل پن، اپنی کششِ ثقل یا یوں کہہ لیجئے کہ اپنے محدود تناظر کو
عبور کر کے فطرت کے مظاہر تک ادا اس کے بعد پوری کائنات میں پھیل جاتا ہے تو
تصورات کی شاعری وجود میں آتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر عارض محبوب پر پھیلی ہوئی حیا

کا ذکر مقصود نہ ہو تو حسرت لکھیں گے۔

آئیے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن

آیا مرا خیال تو خرابا کے رہ گئے

مگر حیا کا یہی تصور اگر معاملہ بندی کی سطح سے اوپر اٹھ کر ایک آفاقی رنگ اختیار

کرے تو پوستِ ظفر اسے یوں لکھیں گے

رنگِ شفق میں رنگِ حیا مستعار ہے

شاید کہ اس نے شام کا وعدہ وفا کیا

مقصود یہ نہیں کہ ان دو شعروں کا موازنہ کیا جائے۔ مقصود صرف اس بات کو واضح

کرنا ہے کہ حسرت کی محبت معاملہ بندی کی حد تک ہے اور اس حد کے اندر حسرت نے جو شاعری

کی وہ بے حد خوبصورت اور اثر انگیز ہے۔ مگر وہ تصورات کی شاعری کی طرف راغب نہ ہو سکے۔

اگر ایسا ہو جاتا تو حسرت کا مقام تیریا غالب سے کسی طور بھی کم نہ ہوتا۔

آج سے تیس پتیس برس پہلے جدید اردو نظم ایک
 شجر منوعہ کا درجہ رکھتی تھی اور ہمارے ثقہ بزرگ
 دور شاعری کے قدیم رنگ کے رسیا حضرات اس
 سے پوری طرح بدکتے تھے۔ چنانچہ وہ راشد، میراجی
 فیض اور ان سے متاثر ہونے والوں کی شاعری
 کو بے راہ روی، تھوڑا پھوڑا، الساد اور مہول
 انفرادیت کی شاعری کہہ کر مسترد کر دیتے تھے لیکن
 تیس پتیس برس گزر جانے کے بعد اب صاف
 محسوس ہونے لگا ہے کہ جدید اردو نظم متوازی
 مغربی تحریکوں سے متاثر ہونے کے باوجود ایک
 بڑی حد تک اقبال کی اجتہادی دوش اور مدیے
 سے متاثر تھی لہذا اس کے بے راہ روی اور الساد کا
 الزام بالکل بے بنیاد ہے۔ دیکھنا چاہئے کہ یہ احساس
 کس حد تک حق بجانب ہے۔ جدید اردو نظم پر اقبال
 کے اثرات کا اندازہ کرنے کے لئے ان دو بنیادی

اقبال۔ جدید اردو نظم کا پیشرو ●

نظریوں پر غور کرنا ضروری ہے جو اقبال کے زمانے میں عام ہو چکے تھے اور جن سے اقبال کا ذہنی نظام ایک بڑی حد تک مرتب ہوا تھا۔ ان میں سے ایک نظریہ حالی کا تھا۔ حالی نے قوم کی زبوں حالی کے پیش نظر اسلاف کے کارناموں کو بڑی اہمیت دی تھی اور ماضی کے ساتھ اپنا تعلق قائم کر کے حال کو بہتر بنانے پر عوام کو اکسایا تھا۔ اقبال نے اسلاف کی بلند اخلاقی سطح کا یہ تصور حالی سے اخذ کیا اور کسے چل کر جب انھوں نے اسلامی نظریہ حیات کی ترویج میں حصہ لیا تو ان کے اس میلان میں مسدس حالی کی گونج برابر سنائی دیتی رہی۔ دوسرا نظریہ اکبر کا تھا۔ اکبر مغربی تہذیب کے خلاف تھے۔ ان کی اس انفرادیت کے پس پشت یہ احساس نہایت قوی تھا کہ کہیں ان کی قوم مغربی تہذیب کو اپنا کرتل اور زوال کا شکار نہ ہو جائے۔ اپنی قوم کو مغربی تہذیب سے محفوظ رکھنے کے لئے انھوں نے طنز و مزاح کے حربوں کو عام طور سے استعمال کیا۔ اقبال نے سفرِ یورپ کے بعد ردِ عمل کے طور پر اس طریق کو اپنایا لیکن ابتدا ہی میں اکبر کے نتیجے میں نظمیں لکھنے کی روش صاف طور پر اس بات کی غماز ہے کہ اس ردِ عمل کی تعمیر میں اکبر کے اثرات نے بنیادی کام سرانجام دیا تھا۔ تاہم اقبال نے بہت جلد اکبر کے طنزیہ طریق کا ترک کر دیا اور ایک علمی اور نظریاتی سطح پر مغربی تہذیب کے خلاف صف آرا ہو گئے۔ حالی اور اکبر مختلف انجیال ہونے کے باوجود ایک ہی اعلیٰ مقصد کے لئے کوشاں تھے۔ یعنی اصلاح کے ذریعے قوم کو ترقی کے راستے پر گزرنے کا مقصد! یہ الگ بات ہے کہ اس مقصد کے حصول کے لئے حالی نے مثبت اور اکبر نے منفی طریق اختیار کیا جہاں تک اقبال کا تعلق ہے انھوں نے اسلاف کی عظمت کا تصور تو حالی سے اور مغربی تہذیب کی نفی کا تصور اکبر سے مستعار لیا اور یوں قطعاً غیر شعوری طور پر ایک بلند سطح پر اکٹرا ہوئے۔ لیکن اقبال کے ہاں حالی اور اکبر کے میلانات سے مطابقت کا رجحان اس ایک نقطے پر ختم ہو جاتا ہے مثلاً حالی قوم کو خارجی سطح پر خوشحال دیکھنے کے متمنی تھے اور اس کام کے لئے انھوں نے اہل وطن کو مغرب کی ترقی یافتہ قوموں کے قدموں سے قدم ملا کر چلنے کی ترغیب دی تھی۔ جبکہ اقبال مغربی تہذیب کو ایک بندی خانہ تصور کرتے تھے اور ان کا یہ خیال تھا کہ یہ "تہذیب" اپنے ہاتھوں آپ ہی خود کشی کرے گی۔ غالباً مغربی تہذیب سے ایسی شبیہ نفرت کا باعث اقبال کا یہ احساس بھی تھا کہ وہاں فرد روحانی طور پر متحرک نہیں رہا اور مشین کا ایک پرزہ سا بننے لگا ہے۔ پھر حالی اور اکبر کے ہاں ایک بلند اخلاقی سطح سے عوام کو مخاطب کرنے کی روش عام تھی اور ان دونوں کا موقف یہ تھا کہ قوم کو تنزل اور زوال سے

بہر صورت بچانا نہایت ضروری ہے۔ گویا ان کے ہاں فرد کی آزادی اور ہبہود کا تصور قوم کی آزادی اور ہبہود کے مقصد تلے دم توڑ چکا تھا۔ یہودیوں کے ابتدائی ادوار میں ان کے پیغمبر قوم کو مخاطب کرتے اور قوم کی بحیثیت مجموعی نجات پلانے کی تلقین کرتے تھے۔ حالی اور اکبر کے زمانے میں انداز گفتگو بالکل ویسا تو نہیں تھا تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ یہاں بھی فرد کے مقابلے میں قوم اور جزو کے مقابلے میں کل کو زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ بے شک اقبال نے مخاطب کا انداز اور ایک اونچے سنگھار پر کھڑے ہونے کی روش تو حالی اور اکبر سے مستعار لی۔ لیکن انھوں نے پہلی بار معاشرے میں مسرد اور کائنات میں انسان کو اس کا کھویا ہوا منصب واپس دلانے کی کوشش کی۔ انفرادیت کے اس رجحان ہی میں اقبال کی عظمت پنہاں ہے۔

اقبال کے ہاں فرد اور سوسائٹی کے رشتے کے کئی مدارج ہیں۔ اور بعض نقادوں کو اس ضمن میں اقبال کے ہاں تضادات بھی نظر آئے ہیں۔ کسی شاعر کے ہاں فکری تضاد کی نمود کوئی عیب کی بات نہیں کیونکہ شاعر تو اپنے تاثرات کو پیش کرتا ہے، کسی مربوط اور منظم فلسفے کا داعی بن کر ظاہر نہیں ہوتا۔ اقبال کے سلسلہ میں المیہ یہ ہوا کہ یار لوگوں نے انھیں شاعر سے کہیں زیادہ ایک فلسفی کے روپ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس سے معترضین کو کھل کر بات کرنے کی تحریک ملی ہے کیوں کہ اقبال کے ہاں بظاہر صرف فکری تضاد ملتا ہے بلکہ ان کے کئی نظریات مختلف حکما کے نظریات سے متاثر بھی ہیں۔ لیکن اقبال کی عظمت فی الاصل ان کے جمالیاتی رویے کے باعث ہے اور اس رویے کے تحت فکری تضادات محض احساسی ارتقار کی مختلف کڑیوں کی صورت میں سامنے آتے ہیں مثلاً اقبال کے ہاں فرد اور سوسائٹی کے رشتے کو لیجئے! آغاز کار میں حب الوطنی کے جذبے کے تحت اقبال نے فرد کی دھرتی سے گہری وابستگی کا ثبوت دیا تھا۔ پھر جب وہ آگے بڑھے تو انھیں وطن کے مقابلے میں ملت کا تصور زیادہ جاندار نظر آیا۔ پہلی صورت میں فرد زمین کے ساتھ اس طور چٹا ہوا تھا جیسے بچہ ماں کے ساتھ موخر الذکر کیفیت کے تحت سماج اور فرد کا رشتہ، مشین اور اس کے پرزے کا رشتہ تھا۔

فرد قائم ربط ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں
لیکن جلد ہی اقبال کے ہاں ایک متوازن نظریہ ابھر آیا اور وہ فرد اور سماج کے رشتے کو صنوبر باغ میں آزاد بھی ہے یا بہر گل بھی ہے
سے ظاہر کرنے لگے۔ احساسی ارتقار کی یہ سطح بے حد خیال انگیز ہے کہ اس تک پہنچنے کے بعد اقبال

نے فرد اور سماج کو ہم پلہ کر دیا ہے۔ اب فرد محض مشین کا ایک پرزہ نہیں اور نہ وہ ایک ایسی ہستی ہے جسے سماجی قوانین اور بندشوں میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے جکڑ دیا گیا ہو بلکہ اب اس کے ہاں حریت کے تصور نے واضح طور پر جنم لے لیا ہے۔ اور وہ پابند ہونے کے باوجود آزاد بھی ہے۔ یہی وہ مقام ہے، جہاں اقبال اور نظم گو شعرا کی قطار سے بالکل الگ ہو جاتے ہیں۔ اور انفرادیت کے علم بردار بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ اردو نظم کو اس کے اصل مزاج سے قریب تر کرنے میں اقبال کے اس اقدام کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ بے شک اقبال نے فرد کو پوری طرح آزاد ہو جانے کی اجازت نہیں دی لیکن اسے جزوی طور پر آزاد کہہ کے مکمل آزادی کی طرف گامزن ضرور کیا ہے۔ آگے چل کر جدید اردو نظم میں انفرادیت کا جو بھرپور رجحان وجود میں آیا۔ وہ اقبال کے اس اقدام کے بغیر ممکن ہی نہیں تھا۔

اقبال کے ہاں انفرادیت کی وضو کا دوسرا بڑا مظہر انسان اور کائنات کا وہ رشتہ ہے جس میں انھوں نے انسان کی عظمت کو اجاگر کر کے قدیم مابعد الطبیعیات سے اپنا قدم باہر نکالا ہے۔ فرد اور ملت کی کشمکش کے بیان میں تو اقبال ایک حد تک اخفائے ذات کے عمل میں مبتلا تھے لیکن انسان اور کائنات کے رشتے کے بیان میں انھوں نے ان قدیم تصورات سے پوری طرح انحراف کیا جن کے تحت کائنات میں انسان بے بس، مجبور اور لاچار تھا اور اس کی ہستی ایک لازوال قوت کے مقابلے میں قطعاً بے معنی اور حقیر تھی۔ اقبال نے "زوالِ آدمِ خاکی" کے اس تصور کو قبول نہیں کیا۔ وجہ یہ کہ وہ ایک بے نام جزو کی طرح کائنات کے "کل" کے ساتھ چمپے رہنے کو ناپسند کرتے تھے چنانچہ جہاں اقبال کی یہ روش قابلِ تعریف ہے کہ انھوں نے فرد کو سوسائٹی کے تسلط سے آزاد کرنے کی کوشش کی وہاں ان کا یہ اقدام بھی قابلِ ذکر ہے کہ انھوں نے کائنات میں انسان کو ایک اعلیٰ مقام دلانے کی سعی کی۔ اقبال کے نزدیک تحریک کا فقدان کوئی قابلِ فخر بات نہیں تھی۔ آدم کا آنکھیں میچ کر ایک منضبط اور منظم کائنات میں محض ایک بے جان پرزے کی طرح کام کئے جانا فخر کا نہیں رونے کا مقام تھا۔ چنانچہ اقبال کی نظم آدم کو کائنات کے بارگراں سے آزاد کرانے اور اس کی انفرادیت کو اجاگر کرنے کی ایک دلاویز کوشش ہے۔ اس کے تحت اقبال نے آدم کی عظمت کو مرد مومن۔ شاہین اور عقاب ایسی علامات سے ظاہر کیا ہے۔ اور اس میں قوت، ہمت اور ذہنی اور جسمانی تفوق کے جملہ عناصر کو یک جا دیکھنے کی آرزو کی ہے۔ خدا کے ساتھ اقبال کی یہ مقابل کی سی باتیں دراصل آدم کی نئی نوعی انفرادیت کے منظر عام پر آنے ہی کے باعث ہیں۔

نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں
ہم نوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں
جرات آموز مری تاب سخن ہے مجھ کو
مشکوہ اللہ سے خاکم بدین ہے مجھ کو

یہ اور اسی وضع کی دوسری مثالوں پر غور کریں تو جدید اردو نظم کے سلسلے میں اقبال کی عطا کا فی الفور اندازہ ہو جاتا ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ اقبال نے اس تصور کی نفی کی جس کے تحت آدمی کو پیدائشی گناہگار کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اقبال کا موقف یہ تھا کہ آدم کی لغزش بھی اس کی عظمت کی دلیل ہے اور یہ آدم ہی تو ہے جس نے خاک کو افلاک کے مقام پر پہنچا دیا ہے۔ اس طور کہ فرشتوں کو بھی اس پر رشک آتا ہے۔ آدمی کو ایک شدید احساس کتری سے نجات دلا کر اس میں خود اعتمادی اور خود شناسی کا جو ہر پیدا کرنے کا یہ اقدام فرد کی انفرادیت کو منظر عام پر لانے ہی کی ایک کاوش تھی، چونکہ اقبال سے قبل اردو نظم نے عام طور سے فرد کی اس انفرادی حیثیت کو اجاگر نہیں کیا تھا اس لئے ظاہر ہے کہ اقبال کی یہ روش بالکل ایک نیا اور تازہ اقدام تھا اور اس کے باعث افراد کے اذہان میں ہیجان اور ابھار وجود میں آیا جس نے آگے چل کر اردو نظم کو ایک بھرپور انداز میں ظاہر ہونے میں مدد دی اور دوسری بات یہ ہے کہ اقبال سے قبل آدم کے علاوہ اس کے خاکی مسکن یعنی زمین کو بھی کثافت، زوال اور پستی کی آماجگاہ تصور کیا گیا تھا اور اس کے مقابلے میں آسمان کی عظمت، رفعت اور پاکیزگی کو عام طور سے سراہا گیا تھا۔ اقبال نے جب آدم کی عظمت کے گن گائے تو قدرتی طور پر انہوں نے آدم کے مسکن کو بھی بڑی اہمیت دی۔ قیاس غالب یہ ہے کہ خاک سے اقبال کی اس وابستگی میں حب الوطنی کے اس میلان کا بھی ہاتھ تھا جو اقبال کے ابتدائی کلام میں بہت نمایاں ہوا تھا۔ نظریاتی سطح پر تو اقبال نے اس میلان کو عبور کر لیا تاہم نفسیاتی سطح پر اس کا استیصال ناممکن تھا۔ چنانچہ اب انھوں نے وطن سے محبت کے جذبے کو خاک سے محبت کے جذبے میں تبدیل کر دیا تھا۔ نظم کی ترویج کے سلسلے میں خاک سے اقبال کا یہ لگاؤ بے حد اہم تھا کیوں کہ نظم خارجی اور ارضی اشیاء اور مظاہر سے اپنا رشتہ استوار کرنے کے بعد ہی اندر کی دنیا کی طرف بڑھتی ہے تیسری بات یہ ہے کہ اقبال نے خاک کے پستے کو ایک جامد حالت میں دیکھنے کے بجائے اسے تغیر، حرکت اور حرارت کی علامت جانا اور اسے خودی کے حصول کے لئے ایک لمبا سفر اختیار کرنے کی ترغیب دی۔ یہ سفر جو خارجی سطح پر ہی نہیں، داخلی سطح پر بھی اہم ہے، جدید نظم کے مزاج کی تشکیل

میں پوری طرح صرف ہوا ہے۔ سفر کا تصور بجائے خود اس امر کا غماز ہے کہ فرد اب اپنے معاشرے کا محض ایک بے نام جزو نہیں بلکہ اب وہ رختِ سفر باندھ کر ایک طویل آوارہ خرواہی کے لئے گھر سے باہر نکل آیا ہے۔ چوتھی بات یہ ہے کہ جب اقبال یورپ گئے تو انھیں وہاں ایک فکری پتہ بھڑ سے آشنا ہونے کا موقع ملا۔ پتہ بھڑ کی یہ رُت یورپی زندگی میں آنے والی ایک طویل بہار کے بعد اس طور نمودار ہوئی تھی کہ یورپی انسان سے اس کی صدیوں پرانی جملہ اخلاقی اور روحانی بنیادیں ہی چھین گئی تھیں اور وہ اب خود کو ہوا میں معلق محسوس کر رہا تھا۔ ایک طرف سائنس نے اس کی محدود و محفوظ کائنات کو ایک دھماکے سے اڑا دیا تھا تو دوسری طرف ارتقا کے نظریات نے اُسے حیوانوں کی صف میں لاکھڑا کر دیا تھا۔ پھر یکایک اس پر ایک عالمی جنگ نازل ہوئی اور یورپی انسان اپنے تہذیبی بادلے کو پھاڑ کر بالکل ننگا ہو گیا یہ گویا اس بات کی توثیق تھی کہ انسان واقعتاً اپنے تہذیبی نقاب کے پیچھے محض ایک حیوان ہے جو جہالتوں کا میٹھے ہے نہ کہ اخلاقی یا روحانی تقاضوں کا۔ چنانچہ مغرب کے بعض مفکرین نے زوالِ یورپ کے اس روپ کو دیکھتے ہوئے اس بات کا بار بار اظہار کیا کہ یورپ روحانی اور اخلاقی طور پر بالکل بانچہ ہو چکا ہے۔ سینگلر، ٹائکن بی، سوروکن ان تینوں نے زوالِ مغرب ہی کو موضوع بنایا اس طرح یورپی شعرا نے یورپ کو ایک پرانے، یا ویسٹ لینڈ کے طور پر محسوس کیا اور اس ضرورت کا احساس عام طور سے ہونے لگا کہ ایک روحانی تشکیل نو کے بغیر مغرب کا انسان اس ویسٹ لینڈ کی دم روکنے والی کیفیت سے باہر نہیں آ سکتا۔ اقبال جب یورپ گئے تو انھوں نے اپنی آنکھوں سے اس ویسٹ لینڈ کے نقوش کو دیکھا اور محسوس کیا۔ لہذا یورپی تہذیب کے خلاف اقبال کا ردِ عمل ویسا ہرگز نہیں تھا جیسا مثلاً اکبر اور اس کے معاصرین کا۔ یہ لوگ تو مغربی تہذیب کی اجنبیت سے نالاں تھے اور اگر اسے ہدفِ طنز بنانے پر مہر تھے۔ تو محض اس لئے کہ ایسا کر کے وہ اپنی دسی تہذیب کا تحفظ کر سکتے تھے مگر اقبال مغربی تہذیب کے اصل المیہ سے واقف تھے اور اسے ایک روحانی قحط سالی سے تعبیر کر رہے تھے چنانچہ انھوں نے اپنی نظم میں نہ صرف یورپی زندگی میں نمودار ہونے والے ویسٹ لینڈ کی نشان دہی کی نہ صرف اس بات کا احساس دلایا کہ اس ویسٹ لینڈ کی سرحدیں خود ہماری سرزمین کے اندر بھی پھیل رہی ہیں بلکہ اس کی یلغار کو روکنے کے لئے ایک روحانی نشاۃ الثانیہ کی ضرورت پر بھی زور دیا کہ یہی پانی کا وہ قطعہ تھا جو آگے بڑھتے ہوئے صحرا کا راستہ روک سکتا تھا بے شک جدید اردو نظم نے مغربی ادبیات سے براہِ راست بھی ویسٹ لینڈ کا تصور اخذ کیا مگر اس ویسٹ لینڈ کی پھیلتی ہوئی سرحدوں کا احساس اقبال کی نظم کی وساطت ہی سے اس تک پہنچا۔ اس کے علاوہ روحانی تربیت کے ذریعہ عرفانی اور آگہی کے مدارج طے کرنے کا میلان بھی اقبال کی نظم

ہی کے ذریعہ جدید نظم میں داخل ہوا۔ لہذا آج اگر ہمیں جدید اردو نظم میں ایک صوفیانہ روزیہ سطح محسوس ہو رہی ہے جس کے باعث نظم نے موجود سے منقطع ہوئے بغیر اس کی حدود کو عبور کر کے کائنات کی بے کنار وسعتوں سے رشتہ قائم کیا ہے تو یہ فی الحقیقت اقبال کی نظم ہی کا فیضان ہے۔

آخری بات یہ ہے کہ اقبال نے یورپی زندگی کے مشاہدہ اور اس کے فکری مکالمے کے مطالعہ سے "پیکار" کا تصور اخذ کیا تھا اور جب اسے ایک وسیع تناظر میں رکھ کر دیکھا تھا تو انھیں اس کی صورت "دائیں" اور "بائیں" کی آویزش سے نہیں بلکہ خیر اور شر کے تضاد میں نظر آئی تھی۔ علاوہ ازیں اقبال نے یورپی زندگی میں مشین کے بڑھتے ہوئے تسلط اور مشرق پر مغربی تہذیب کی بڑھتی ہوئی یلغار کے پیش نظر فرد اور معاشرے کی آویزش کا بھی ادراک کیا تھا اور اسے ایک وسیع تناظر میں رکھ کر جزوِ ادراک کی "پیکار" کو بھی محسوس کر لیا تھا گویا انھوں نے بیسویں صدی کی فضائے "پیکار" کی بوسنگھ لی تھی اور اب اس سے اوپر اٹھنے کے تمنائی تھے۔ چنانچہ اقبال کی نظم نے نہ صرف جدیدیات کے مظاہر اور تصورات کو اپنے اندر جذب کیا بلکہ تضاد اور آویزش کے اندر سے خیر کی یکتائی کے تصور کو بھی ابھارا۔ اقبال کا خیال کہ جبر اور اختیار متضاد نہیں بلکہ باہم مربوط ہیں اور انسان بیک وقت آزاد بھی ہے اور پابند بھی ایک ایسا نظریہ تھا جو پیکار اور آویزش کا منہ چارہ تھا۔ ہر چند جدید اردو نظم نے ویسٹ لینڈ کے تصور کی طرح پیکار کے مظاہر کو براہ راست بھی محسوس کیا اور ترقی پسند نظم تو بالخصوص مادی سطح کی پیکار سے بڑی طرح متاثر ہوئی تاہم اقبال کے معتدل اور متوازن رویے نے یہاں بھی جدید اردو نظم پر اپنے اثرات کچھ یوں مرتب کئے کہ نظم لکھنے والوں نے مادی جدیدیات کو عبور کر کے کائناتی جدیدیات کا ادراک کر لیا اور پھر پیکار کی سطح سے "اکائی" کی سطح پر اٹھ آئے۔ یہ ایک خالص مشرقی انداز فکر تھا جو اقبال کی وساطت سے جدید اردو نظم کے پیکر میں شامل ہوا اور اسے ایک خاص لہجہ تفویض کرنے میں پوری طرح کامیاب ہو گیا۔

چغتائی چل بے! ان کے رخصت ہو جانے سے
 مصوری کا وہ پورا عہد رخصت ہو گیا جس کی ازل
 بھی وہ خود تھے اور اب بھی! یہی ایک عظیم فن کار کی
 شناخت ہے کہ وہ اپنے عہد کو اپنے بطن سے جنم دیتا
 ہے اور آل کار اس عہد کا خاتمہ بھی اُس کی ذات
 ہی پر ہوتا ہے۔ مراد یہ نہیں کہ عظیم فن کار اپنے پیش
 روؤں سے اثرات قبول نہیں کرتا یا اس کے اثرات
 آنے والی نسلوں پر مرسم نہیں ہوتے یا زمانہ اس
 کے نقال پیدا کرنے میں بخل سے کام لیتا ہے بلکہ
 یہ کہ وہ اپنے پیش روؤں و نیز اپنے بعد آنے والوں
 سے اس قدر مختلف ہوتا ہے کہ اُسے نہ تو کسی کا
 لاحقہ قرار دیا جاسکتا ہے اور نہ سابقہ! — وہ
 ایک تنہا ہستی ہے جس کا وجود میں آنا ایک ثقافتی
 حادثہ ہے بعینہ جیسے حیاتیات میں قلب کی حیثیت
 ایک حیاتیاتی حادثہ کی سی ہوتی ہے۔

● چغتائی کا فن

نقاد ان فن نے آرٹ کو "زندگی کا آئینہ" قرار دیا ہے۔ بے شک اس بات میں سچائی کی رمت موجود ہے مگر زیادہ تر اس سے غلط فہمیوں ہی نے جنم لیا ہے۔ آرٹ اس اعتبار سے تو آئینہ ضرور ہے کہ یہ اپنا پہلا قدم شے یا شخص کو ایک "نمونہ" قرار دے کر اٹھاتا ہے لیکن اس کے بعد اس میں اتنے ابعاد پیدا ہو جاتے ہیں کہ آخر آخر میں یہ جس تصویر کو پیش کرتا ہے وہ اپنے اوس نمونے (PROTO-TYPE) سے محض خارجی حیثیت کی حد تک ہی مشابہہ رہ جاتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو آرٹ محض فوٹو گرافی تک ہی محدود رہے اور اس میں وہ پراسراریت اور معنی خیزی پیدا نہ ہو سکے جو فن کی جان ہے۔ تجربی آرٹ اس سلسلے کی انتہائی صورت ہے کہ اس میں برش کی پہلی ضرب تو فن کار کی کسی داخلی کیفیت مثلاً برہمی، یاسیت یا مسرت کی منظر ہوگی مگر جیسے ہی کینوس پر دوسری ضرب لگے گی تو اس کا تعلق براہ راست پہلی ضرب سے قائم ہو جائے گا۔ ادویوں بقول لوی آرٹ ریڈ، اس کا مفہوم پہلی ضرب کو منہا کر دینے سے متعین ہی نہ ہو پائے گا۔ آرٹ کے دوسرے مکاتب میں تجربی آرٹ کی سی "آزادہ روی" تو شاید نہ ملے تاہم اصول اپنی جگہ قائم ہے کیونکہ آرٹ چاہے وہ کسی مکتبہ فکر کا ہو، جب تک اس کے بھیتر ایک نئے 'معنی' کی شے نہیں روشن ہوتی اس کی حیثیت نقالی سے کسی صورت بھی مختلف نہیں ہو سکتی۔

چغتائی کا فن تجربی آرٹ کی ذیل میں نہیں آتا گو اس میں ایک حد تک تجربیت ضرور موجود ہے۔ اس طرح اس فن کو "زندگی کا آئینہ" قسم کا آرٹ بھی قرار نہیں دیا جاسکتا گو اس نے ایک حد تک اصل زندگی کی نمایندگی بھی کی ہے مثلاً آغاز کار میں چغتائی نے زندگی اور فطرت کو اس کی واقعی صورت میں پیش کرنے کی کوشش کی تھی مگر اس خاص میدان میں بھی انہوں نے اپنے "موضوع" کے باطن میں ضرور جھانکا تھا ادویوں اپنے فن کو فوٹو گرافی کی سطح سے اوپر اٹھالیا تھا۔ ایک بار چغتائی صاحب نے از رہ مروت مجھے اپنے بالا خانہ میں لے جا کر مصوری کے یہ نمونے دکھائے تھے اور ان کی چکا چوند سے میری نگاہیں خیرہ ہو گئی تھیں مگر یہ چغتائی کے اسی آرٹ کے نمونے نہیں تھے جسے انھوں نے بعد ازاں پروان چڑھایا۔ شاید یہی وجہ تھی کہ وہ بہت کم لوگوں کو ان سے معارف ہونے کی اجازت دیتے تھے۔

مقصود کہنے کا یہ ہے کہ چغتائی کا فن نہ محض تجربی آرٹ کا نمونہ ہے اور نہ محض RE-
PRESENTATIVE ART - کا بلکہ ایک ایسا آرٹ ہے جس میں فن کار نے ہلیت کی قیود اور اور حد بندیوں کو عبور کر کے نہ صرف اپنے "موضوع" کے بعض مخفی پہلوؤں کو منکشف کیا ہے بلکہ ان کے

انتخاب میں اپنی ایک خاص جذباتی جہت کو بروئے کار لا کر شرکت کی بھرپور مثال بھی پیش کر دی ہے گویا ایک طرف تو چغتائی کی "شرکت" نے ان کے فن کو ایک انوکھی توانائی بخش دی ہے اور دوسری طرف ان کے متخیلہ کی برانگیختگی نے اپنی ہیئت کے ذریعہ دنیا کے پیچھے کی دنیا کو منقلب کرنے کی سعادت عطا کر دی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ انھوں نے اپنے آرٹ میں حقیقت کی خارجی سطح سے ہٹ کر اس شے کو تلاش کیا ہے جسے اقبال نے "معنوی روح" کہا ہے اور پھر اسے یوں منقلب کیا ہے کہ خارجی سطح از خود اس نئی کیفیت کو گرفت میں لینے کے لئے تبدیل ہوتی چلی گئی ہے۔ چغتائی کے آرٹ میں چہروں، لبادوں اور پیکروں کا بیک وقت ارضی اور غیر ارضی یا اصل سے مشابہہ اور مختلف ہونا ان کے اس خاص فنی اسماز ہی کا نتیجہ ہے مگر چغتائی نے اس نئی کیفیت کی تجسیم کے لئے خود کو محض ہیئت کی تبدیلیوں یا خطوط کے ایک خاص فنکارانہ استعمال تک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ رنگوں کو بھی ایک خاص انداز میں برئے کار لائے ہیں۔ ہر رنگ کی ایک اپنی زبان اور ایک اپنا مزاج ہوتا ہے جو فنکار کے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر ایک ایسی نئی صورت اختیار کر لیتا ہے جو اصل سے مشابہہ ہوتے ہوئے بھی اس سے مختلف ہوتی ہے۔ اگر یہ بات نہ ہوتی تو ہر مصور کے ہاں رنگوں کی زبان ایک سی ہوتی مگر سب جانتے ہیں کہ جس طرح شاعر لفظ کو اپنے تخلیقی کرب سے گزار کر ایک نئی صورت عطا کرتا ہے۔ بالکل اسی طرح مصور رنگ کو ایک نیا رنگ بخشتا ہے اور یہ نیا رنگ اس انوکھی کیفیت کو گرفتار کرنے میں سب سے زیادہ معاون ثابت ہوتا ہے جو مصور کے باطن میں خلق ہو چکی ہوتی ہے بس اسی ایک بات میں چغتائی کی انفرادیت ہے کہ انھوں نے مصوری میں ایک "نئی کیفیت" کو جنم دیا اور پھر اس کی تجسیم کے لئے خطوں اور رنگوں کو منقلب کرتے چلے گئے۔ ضمناً یہ بات بھی ملحوظ خاطر رہے کہ چغتائی کے ہاں یہ "نئی کیفیت" زندگی اور اس کے مظاہر کو ایک ناقابل تقسیم "کل" کی صورت میں محسوس کرنے کا وہ فنی رویہ ہے جسے *SYNCRETISM* کا نام ملا ہے اور جو ابتداً بچوں کے آرٹ میں، لیکن بعد ازاں سچے فنکاروں کے ہاں ابھرتا ہے اور انھیں تخلیقی سطح پر فائز کر دیتا ہے۔

اوپر میں نے لکھا ہے کہ چغتائی کا آرٹ ایک حد تک تجریدی ہے۔ مبادا اس سے کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے مجھے یہ کہنے دیجئے کہ تجریدی آرٹ دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک وہ جس میں تجریدیت کے باوصف خارجی مظاہر کی نمائندگی ایک بڑی حد تک ضرور ہوتی ہے۔ چغتائی کے ہاں

تجربیت کا یہی روپ ابھرا ہے۔ تجربی آرٹ کی دوسری قسم وہ ہے جس میں "نمائندگی" کا عمل یکسر ناپید ہو جاتا ہے اور خارجی دنیا کی اشیا اور شخصیات کلیتاً مہنہا ہو جاتی ہیں اس آرٹ کو - NON-FIGURA TIVE ART کا نام ملا ہے اور بالعموم جب تجربی آرٹ کا ذکر آتا ہے تو اس سے تجربہ کا یہی روپ مراد ہوتا ہے۔ چغتائی کے فن نے NON-FIGURATIVE ART سے کوئی سروکار نہیں رکھا جتنی کہ جب انھوں نے تعلقات یا کیفیات کو پیش کیا ہے تو بھی اصل زندگی کی اشیا اور مناظر سے مدد لی ہے۔ بنیادی طور پر یہ ایک شعری رویہ ہے اور شاعری کی تشبیہ یا استعارہ کے مماثل ہے تشبیہ یا استعارہ میں دو اشیا کو ایک دوسری کے روبرو کر کے ان کے عین درمیان جذبے یا فکر کے نازک سے نفلتے ہوئے ہیولی کو گرفتار کیا جاتا ہے۔ چغتائی نے تصویر کے ذریعہ اسی شعری رویے کو اجاگر کیا ہے غالب اور اقبال کے اشعار کی تجسیم کے عمل میں چغتائی کا یہ طریق کار باسانی مشاہدہ کیا جاسکتا ہے مگر اس خاص رویے سے ہٹ کر بھی چغتائی نے "نمائندگی" کے عمل میں نئے ابعاد پیدا کئے ہیں۔ یوں کہ نمائندگی براہ راست نہیں رہی۔ مثلاً چغتائی کی تصاویر میں قدیم اسلامی تہذیب کی علامتیں ایک ایسی فنی نقاشی کے ساتھ شامل ہوئی ہیں کہ چہروں، ابادوں اور اشیا کی غیر ارضیت میں بھی ایک گزرے ہوئے عہد کی آشنا تشبیہ ابھرتی ہے۔ یوں چغتائی کا فن نمائندگی کے مسلک کا بھی پابند رہا ہے، (یعنی اس نے خارجی دنیا کی صورتوں سے اپنا رشتہ منقطع نہیں کیا) اور تجربیت کا بھی (کیونکہ اس نے صورتوں کے خدو خال میں تہذیبی علامتوں کی بھلک دکھائی ہے) مگر یہ رویے چغتائی کے غالب رویے نہیں ہیں۔ چغتائی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے نمائندگی اور تجربیت کے عناصر کو اپنی ذات کے کرب سے گوارہ کر اور انھیں منقلب کر کے کیا سے کیا کر دیا ہے اور یوں مصوری کے ایک ایسے نمونے کو خلق کیا ہے جو قطعاً منفرد اور نیکتا ہے اور جس پر چغتائی کی چھاپ پوری طرح ثبت ہے۔

اقبال کے بعد جدید اردو نظم کی ترویج اور فروغ کے
سلسلے میں تین اولین شعرا — تصدیق حسین خاں،
میلو جی اور ن۔ م۔ راشد تھے۔ یہ سوال کہ ان میں سے
کس کے سربراہیت کا تاج رکھا جائے، میرے نزدیک
کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ دیکھنے کی بات صرف یہ ہے کہ
ان شعرا میں سے کس نے جدید اردو نظم کو سب سے زیادہ
طاقت عطا کی، کس نے اس کی حدود کو پھیلایا اور
نئے امکانات سے آشنا کیا۔ اور جدید نظم کو شعرا پر
کس نے سب سے زیادہ اثرات مرتب کئے۔

جدید اردو نظم کے تین ستونوں میں سے تصدیق حسین
خاں کی عطا سب سے کم ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ خاں
ہم نے سب سے پہلے آزاد نظم لکھی اور بعض کو یہ شکوہ
ہے کہ خاں نے اپنی بیش تر نظموں کے خیال آگریزی نظموں
سے اخذ کئے مگر اس بات کے اعتراف کی ضرورت کبھی
محسوس نہ کی۔ بہر کیف اس بحث میں پڑے بغیر مجھے یہ کہنا

ن۔ م۔ راشد ●

ہے کہ خالد نے بہت کم جدید نظم گو شعرا کو متاثر کیا اور نفس مضمون یا اسلوب اظہار کے ضمن میں بھی کسی تخلیقی
ابح کا مظاہرہ نہ کیا۔ گویا انھوں نے بعض ایسی نظمیں ضرور لکھیں جو یادگار رہیں گی۔

خالد کے برعکس میراجی اور راشد دونوں نے جدید اردو نظم کے فروغ نیز اس کے کینوس کو وسیع
کرنے کے سلسلے میں جو کام کیا، اس کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ اتنی زیادہ کہ مجھے ان کا موازنہ
کرتے ہوئے سخت دشواری محسوس ہو رہی ہے۔ یوں بھی اس بات کا اصل فیصلہ تو مستقبل کا ادبی مورخ ہی
کر سکے گا۔ لہذا میں اپنی بات کو صرف چند اشارات تک محدود رکھوں۔ مثلاً جہاں تک نئی پود پر اثرات
مرستم کا تعلق ہے۔ میراجی، راشد کے مقابلے میں زیادہ فعال ثابت ہوئے ہیں۔ مجید امجد، قیوم نظر،
منتخار صدیقی، مینر نیازی، مبارک احمد، عنقر میر اور بعض دوسرے شعرا کی نظموں میں میراجی کے اثرات
آسانی تلاش کئے جاسکتے ہیں، دوسری طرف راشد کے اثرات ایک حد تک ضیا جالندھری اور مسلمان فاروقی
یا اسلوب کی بلند آہنگی اور فارسی آمیز کی حد تک افتخار جالب کے ہاں نظر آتے ہیں۔ اور بس! یہ اثرات
اسلوب اظہار اور اسلوب خیال، دونوں سطحوں پر نمایاں ہیں۔ میراجی کے لہجے میں نرمی اور گھلاؤ مل ہے۔
ہندی کے کول اور مدھر الفاظ کا انتخاب اس نرمی اور کولمتا کے اظہار ہی کے لئے کیا گیا ہے۔ یوں لگتا ہے
جیسے ہموار میدان پر کوئی ندی گری شور کئے رداں دواں ہو۔ جذبہ خیال پر غالب ہے جس کے نتیجے میں تاثر
فوری اور دریا ہے۔ آہنگ کی لئے دھیمی ہے اور یہ نئے شبنم کے قطروں کی طرح روح کو بھگوتی تو ہے
شرابور نہیں کرتی۔ دوسری طرف راشد کے لہجے میں سختی اور توانائی ہے۔ فارسی الفاظ اور تراکیب کا انتخاب
شخصیت کی بلند آہنگی اور توانائی کے عین مطابق ہے۔ جذبہ ایک زیریں لہر کی طرح ہمہ وقت شعر کے
قالب میں رلاں ہے۔ مگر بحیثیت مجموعی خیال جذبے پر غالب ہے، راشد کا کلام پہاڑی ندی سے مشابہ ہے
جو بہتی ہے تو شور سا پیدا ہوتا ہے۔ مگر راشد کے کلام کا شور اکھڑی ہوئی آوازوں کا مجموعہ نہیں۔ اس ضمن
میں راشد کا لہجہ اقبال کے لہجے سے زیادہ قریب ہے نہ کہ جوش کے لہجے سے۔ جوش کے ہاں خیال کمزور اور
جذبہ مصنوعی ہے۔ صرف لفظوں کا جوش و خروش ہے جو جذبے اور خیال دونوں کو دبا دیتا ہے اور شاعری
درزش بن کر رہ جاتی ہے۔

راشد اور میراجی کے ہاں اسلوب اظہار ہی کا نہیں اسلوب خیال کا فرق بھی ہے۔ میراجی اپنی دھرتی
سے پوری طرح منسلک ہے۔ وہ نہ صرف اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی اشیاء کو محسوس کرتا ہے بلکہ اپنی دھرتی
کے ماضی میں بھی غواصی کرتا ہے۔ اسی عقبی دروازے سے دیو بالائی کردار اور علامتیں اس کی شانزی میں
داخل ہو کر اُسے ایک عجیب سی جاذبیت عطا کر دیتی ہیں۔ دھرتی کے حوالے ہی سے میراجی کے ہاں زرخیزی

کے اثرات کئے ہیں اور وہ جنسی معاملات میں رادھے شیاام کی روایت سے اخذ و اکتساب پر سد مائل رہا ہے۔ دوسری طرف راشد کا شعری کردار مزاجاً بین الاقوامی ہے اپنی پہلی کتاب "ماورا" میں بھی اس نے اپنی دھرتی کے صرف اُس پہلو پر ہی زیادہ توجہ صرف کی ہے جو انگریزی حکومت سے تصادم کے باعث بغاوت اور رسول نافرمانی کی صورت میں ابھرا یا تھا۔ میراجی اپنے معاشرے سے منسلک ہے اور اسی لئے اُس کے ہاں روایت سے گہری وابستگی ہے۔ کہیں بھی اُس نے معاشرتی یا مذہبی اقدار کو چیلنج نہیں کیا اور گویا وہ اپنی دھرتی کا پیوت ہے۔ مگر راشد اسی دھرتی پر ابھرنے والے ایک باغی کی آواز ہے۔ ایک ایسی آواز جو اپنی دھرتی کے ماضی سے کہیں زیادہ نسل انسانی کے ماضی سے منسلک ہے اور جسے اپنے وطن کے مستقبل سے کہیں زیادہ نسل انسانی کے مستقبل کا فکر ہے۔ ابتداً "ماورا" میں راشد نے وطن کی آزادی کے ایک گہرے شعور کا احساس ضرور دلایا تھا۔ مگر آگے چل کر اس کی نظم پر وطن کی دھرتی کے بجائے پورے ارض کے مسائل کی چھاپ لگتی چلی گئی۔ اپنے معاشرے میں راشد ایک اجنبی ہے۔ بلکہ اُسے اُردو نظم کے پہلے آؤٹ سائڈر کا نام ملنا چاہئے۔ یہ اجنبی جب وطن سے باہر جاتا ہے تو وہاں بھی خود کو اجنبی ہی محسوس کرتا ہے۔ راشد کا شعری مجموعہ "ایران میں اجنبی" کا نام ہی اس بات کا ثبوت ہے۔ اُس نے زندگی کا ایک طویل عرصہ امریکہ میں بسر کیا لیکن اُس خطہ ارض کو بھی اپنا نہ سکا۔ جب راشد کا سلسلہ ملازمت ختم ہو گیا۔ تو اُس کے لئے یہ فیصلہ کرنا انتہائی مشکل تھا کہ وہ اب کس ملک میں سکونت اختیار کرے۔ پاکستان یا ترائے کے ایک مڑے قعر پر راشد صاحب سے ملاقات ہوئی تو وہ ایک عجیب سے تذبذب میں تھے۔ کہنے لگے۔ "جی چاہتا ہے (اسلام آباد میں سکونت اختیار کروں، بیوی اٹلی میں رہنا چاہتی ہے۔) انگلستان بھی کوئی بری جگہ نہیں۔ بہر حال کہیں بھی رہ پڑیں۔ اس سے کیا فرق پڑتا ہے؟" چنانچہ ایران کے بعد راشد نے زندگی کے آخری دو سال انگلستان میں گزارے اور وہیں وفات پائی۔ وفات سے صرف چند روز پہلے مجھے ان کا ایک خط ملا جس میں لکھا تھا کہ وہ دسمبر میں پاکستان آئیں گے۔ مگر پاکستان آنے کی اس اطلاع میں جذبہ شامل نہیں تھا۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ زندگی کا معتد بہ حصہ ملک سے باہر گزارنے کے بعد راشد صاحب کی وطن سے وابستگی کم ہو گئی ہوگی۔ مگر وطن سے باہر رہنے والوں سے پوچھئے کہ وہ وطن کے لئے کس گھر سے کرب میں مبتلا ہوتے ہیں۔ اصل بات شاید یہ ہے کہ راشد مزاجاً منسلک اور مبتلا نہیں تھے، مرد آزاد تھے۔ اس آزاد روی کا اظہار ان کے سارے کلام میں جاری و ساری ہے۔ پہلے وہ سیاسی سطح پر باغی کے بلے میں قباہر ہوئے، پھر مذہبی اور معاشرتی سطح پر انہوں نے بغاوت کی۔ اس کے بعد وطن پرستی کے تھکے بغاوت کے بین الاقوامیت اختیار کی اور آخر میں آدمی کے ہنگامی مسائل میں الجھنے کے بجائے وہ انسان کے

وجود پر سوچ بچار کرنے لگے۔ اُن کا مجموعہ "لا = انسان" نسل، رنگ اور قوم کی سطح سے اوپر اٹھ کر انسانی یا کائناتی سطح کو چھونے کی ایک کاوش ہے۔ واضح رہے کہ انسان کا ذکر راشد کے بعض معاصرین کے ہاں بھی ملتا ہے۔ مگر یہ انسان زیادہ تر خود شاعر کی شخصیت ہی کی فوٹو سیٹ کا پی ہے۔ مراد یہ کہ شاعر نے انسان کے آپنے میں صرف اپنی صورت ہی دیکھی ہے اور یہ باور کرنے کی کوشش کی ہے کہ "انسان" کے لقب کے لئے موصوف کی ذات ہی سب سے زیادہ موزوں ہے زنگیت کے اس رویے کے برعکس راشد نے اس انسان کو تلاش کیا ہے جو سب آدمیوں کے بطون میں ایک جو ہر نایاب کے طور پر موجود ہے۔ بہر حال راشد "ماورا" کی سطح سے اوپر اٹھ کر "ایران میں (جہی)" کی سطح تک اور پھر وہاں سے "لا۔ انسان" کی سطح تک پہنچے تو اس سے اردو نظم کو ایک ایسی کشادگی نظر اور وسعت (ظہار نصیب ہوئی جو ایک جگہ رکے رہنے پر شاید کبھی نصیب نہ ہو سکتی۔ لہذا جہاں تک معاصرین پر اثرات مرتب کرنے کا تعلق ہے تیسرا جی راشد سے زیادہ فعال ثابت ہوئے ہیں۔ جہاں تک لہجہ کا تعلق ہے اس سلسلے میں بھی تیسرا جی کے (ظہار کی زحی اور ملائمت اور گھلاوٹ راشد کے بلند آہنگ اور قدرے بھاری لہجے کے مقابلے میں زیادہ دامن کش دل ہے۔ مگر جہاں تک خیال کے پھیلاؤ اور تنوع کا، وسعت نظر اور شعور کا نشانات اور انسان دوستی کا تعلق ہے راشد تیسرا جی سے کہیں آگے ہیں اور ان شعرا سے تو بہت آگے ہیں جو "انسان دوستی" کی ترکیب کو تکیہ کلام کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ویسے یہ بات بھی مد نظر رہنی چاہئے کہ میراجی ۳۷ برس کی عمر میں فوت ہو گئے تھے اور راشد ۶۵ برس تک زندہ رہے۔ اس لئے میراجی کے ہاں عمر کے آخری ایام میں جو گہرائی اور وسعت پیدا ہونے لگی تھی، وہ پوری طرح وجود میں نہ آ سکی مگر راشد کو قدرت نے نسبتاً زیادہ عرصہ زندہ رکھا اور وہ خیال کی بلندیوں کو زیر پالانے میں کامیاب ہو گئے۔ یوں دیکھئے تو جدید اردو نظم میں راشد کو ایک مرکزی حیثیت حاصل ہے اور اگر نقطہ بھر کے لئے راشد کی نظم کو اردو ادب سے خارج کر دیا جائے تو جدید اردو نظم مفلس اور بے آبرو نظر آنے لگے۔ حقیقت یہ ہے کہ راشد کے رخصت ہونے سے ایک پورا عرصہ مر گیا ہے اور اردو زبان اور ادب کو ایک ایسا زبردست نقصان پہنچا ہے جس کی تلافی ممکن نہیں۔

آج سے سترہ برس پہلے اپنی نظموں کے بارے میں
 مجید امجد نے لکھا تھا:
 "ماضی کی راکھ سے میں نے جن بھبتی چگاریں کو چٹا
 ہے ان کے ملتے پر اُن شب و روز کے نقش قدم ہیں
 جو اس کائنات اور اس کے حسن پُر اسرار کے دریاں
 میں کٹ گئے ہیں۔ میری داستانِ عمر یہی نکلیں ہیں۔
 فکرِ خود سوز کے تھوڑے تھوڑے ہوئے ہی چند اوراق
 ہیں۔ سب سے بڑھ کر غلش اس بات کی ہے کہ
 یہ بیان نامکمل، یہ اظہارِ ناتمام جس کی بنیاد محض
 تسکینِ ذوق تھی، فن کی ان بندیوں تک نہ پہنچ سکا جو
 میرا مقصودِ نظر تھیں۔"

اپنی اسی مختصر سی تحریر میں مجید امجد نے اپنی شخصیت
 ذات اور مسلک سب کو سمیٹ لیا ہے۔ اس کی شخصیت
 اس بات سے مترشح ہے کہ گردنِ فرازانِ ادب کے
 مقابلے میں اس نے "فقیرِ موعود" کی نیواں ہو "کاشغر"

مجید امجد - خرقہ پوش و پابِ گل ●

دکھایا ہے۔ اس کی ذات کا پھیلاؤ اس بات سے عیاں ہے کہ اس نے کائنات کے پس منظر میں "حسنِ پراسرار" کا ادراک کیا ہے۔ اُسے زمان و مکان کی حدود میں قید کر کے نہیں دیکھا اور اس کا مسلک اس بات سے ظاہر ہے کہ اس نے یہ نظریں محض تسکینِ ذوق کے لئے لکھی ہیں، کسی نظریاتی مسلک کے تابع ہو کر نہیں لکھیں۔ گوان میں معاشرے کی کردوٹوں کا جو شعور جھلکتا ہے وہ موصول تاشوں کے ساتھ نظریاتی پراپوگنڈہ کرنے والوں کے شعور سے کہیں زیادہ پختہ اور جاذبِ نظر ہے۔

میں اپنے اس مضمون میں نہ تو مجید امجد کی شخصیت کا ذکر کروں گا (ہر چند یہ شخصیت انتہائی پُرکشش اور محوِ بصورت ہے) اور نہ اس کے مسلک کا (ہر چند یہ مسلک فن کی تخلیق اور ترویج کے سلسلے میں انتہائی پر خلوص اور صحت مند ہے) بلکہ صرف اس کی ذات کا ذکر کروں گا جس کا پھیلاؤ اور وسعت اتنی زیادہ ہے کہ زمانے کی تین پرتیں اس کی گرفت میں آگئی ہیں اور جو زمانی اعتبار سے اتنی کشادہ ہے کہ لاکھوں کردوڑوں سالہائے نور کے فاصلوں میں جکڑی ہوئی کمکشائیں اس کے نقوشِ قدم بن گئی ہیں اور جس کے سامنے زمینی زندگی کے جملہ ادواریوں ہم رشتہ کھڑے ہیں جیسے کوئی ندیان موجس پر زندگی نے چڑھنا شروع کیا اور "اب" وہ اس کے روبرو آکر کھڑی ہو گئی ہو۔

مجید امجد کی ذات کے پھیلاؤ میں "اب" کا یہ لمحہ ایک خاص اہمیت رکھتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ "اب" وہ مرکزی نقطہ ہے جس کے گرد اس کی ذات دائرہ در دائرہ پھیلتی چلی گئی ہے تاہم مجید امجد نے اس مرکزی نقطے پر قدم رکھ کر ازل سے اب تک کے فاصلوں کو بھی طے کر لیا ہے ۵

اور ادھر باہر گلی میں

خرقہ پوش و پابہ گل

میں کہ اک لمحے کا دل

جس کی ہر دھڑکن میں گونجے دو جہاں کی تیرگی

زندگی ! اے زندگی !!

ن۔م راشد نے اپنی مشہور نظم "زمانہ خدا ہے" میں لکھا تھا:

اسی ایک رستی کے دونوں کناروں سے ہم تم بندھے ہیں

یہ رستی نہ ہو تو کہاں ہم میں تم ہیں

ہو پیدا یہ راہ وصال

مگر ہجر کے ان ویلوں کو وہ دیکھ سکتا نہیں
جو سراسر ازل سے ابد تک تے ہیں
جہاں یہ زمانہ — ہنوز زمانہ
فقط اک گرہ ہے

خوبصورت خیال ہے۔ رآشد نے وقت کو ایک بسی رستی سے تشبیہ دی ہے جس میں حال محض ایک
گرہ ہے۔ گرہ کو کھول دیجئے تو حال وقت کی رستی میں گم ہو جائے گا۔ مگر جہاں رآشد نے وقت
کی گرہ کو ذرا فاصلے سے دیکھا ہے وہاں مجید امجد نے رستی کی گرہ کو اپنی مٹھی کی گرت میں لے
لیا ہے۔ ضمناً مجید امجد کو اس کا فائدہ یہ بھی پہنچا ہے کہ اس نے ایک صوفی کی طرح وقت کے
ابعد و ثلاثہ پر غور و فکر نہیں کیا بلکہ ان میں سے ایک پر اپنا قدم رکھ کر باقی دونوں کی طرف اپنے
ہاتھ پھیلا دئے ہیں۔ یوں اُس کے ہاں ذات کے پھیلاؤ کا عمل ذہنی ورزش کے بجائے ایک
داخلی واردات بن گیا ہے۔ مثلاً اپنی نظم ”جیون دیس“ میں مجید امجد نے ماضی کو تو یوں دیکھا ہے کہ

بوڑھی بڑی دیواروں کے پاؤں چاٹتی گلیاں

ٹوٹے فرش، اکھڑتی اینٹیں

گزرے دنوں کے بے

اور مستقبل کا یوں نظارہ کیا ہے کہ

بجی ڈھونک، گاتی سکھیاں، نیرہا قی خوشیاں

جاگتے ماتھے، سوچتے نیناں

آنے والے زمانے

مگر حال کو ایک ایسے ریڑھی والے کے روپ میں دیکھا ہے جس کا کام زخمی کلیاں بانٹنا ہے

کنٹھا پہنے، اک متوالا بالا، ریڑھی والا

موڑ موڑ پر جیون رت کی

زخمی کلیاں بانٹے

چلنے کے یہ سارے جتن، انمول سے کی مایا

سدا رہیں ان سدا بہار دکھوں کے روپ پہلنے

تو بھی رُک کے اس مجید اُسے اپنی جھولی بھرے
تری تڑپ کا انت یہی ہے
اے دل اے دیوانے !

دیکھئے کہ مجید اُمجد نے "اب" کے اس لمحے کو گرہ کے طور پر نہیں بلکہ ایک مجنڈار کے طور پر دیکھا ہے۔ گرہ باندھتی ہے، مجنڈار تقسیم کرتا ہے۔ گرہ رکنے کا ایک لمحہ ہے۔ مجنڈار لمحے کی وہ شاخ ہے جس پر دکھوں اور خوشیوں کے پھول کھلتے ہیں اور پھر یہ سارے پھول فلقِ خدا میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔ مجید اُمجد کے نزدیک "حال" کا یہ لمحہ گزری ہوئی یادوں کا مدفن نہیں اور نہ یہ مستقبل کے خوابوں کا دفینہ ہے بلکہ ایک سُرخ پھولوں سے لدی ٹہنی ہے جو راہگیروں کے پاؤں پڑتی ہے کہ خدا کے لئے رک جاؤ اگر راہی لیے بدست ہیں کہ اس کے وجود تک سے بے نیاز، ماضی کی یادوں میں گم یا مستقبل کے خوابوں میں محو، آگے بڑھ جاتے ہیں۔ حال کے لمحے پر رک کر امکانات کو گرفت پر لینے کا یہ رویہ ایک بڑی حد تک موجودی رویہ ہے اور مجید اُمجد نے اس کے تحت بھرے میلے سے صبح کی اُس شاہزادی کو ڈھونڈ لیا ہے جس کی ست آنکھوں سے صبا سے امروز چھلکتی ہے :

یہ صبا سے امروز جو صبح کی شاہزادی کی ست آنکھوں سے ٹپک کر
یہ دورِ حیات آگئی ہے، یہ نغنی سی چڑیاں جو چھت میں چہکے لگی ہیں
ہوا کا یہ جھونکا جو میرے درپے میں تنسی کی ٹہنی کو رزا گیا ہے
پُرس کے آنگن میں پانی کے تلکے پہ یہ چوڑیاں جو کھٹکنے لگی ہیں
یہ دنیا سے امروز میری ہے، میرے دل ماز کی دھڑکنوں کی امیں ہے
یہ آنکھوں سے شاداب دو چار صبا ہیں، یہ آہوں سے معمور دو چار شاہیں
انہیں چلتوں سے مجھے دیکھنا ہے وہ جو کچھ کہ نظروں کی زد میں نہیں ہے

حال کے اس لمحے کا ذکر کرتے ہوئے مجید اُمجد نے اکثر اسے ایک گہرے غم سے لبریز پایا ہے مگر یہ غم یا سیت یا قنوطیت کے مترادف نہیں بلکہ فارغی، شوق، جستجوئے مسلسل اور کشفِ ناتمام کا دھرا نام ہے۔ یہ غم گرفتِ سنگ میں بل کھاتی آج کی طرح ہے کہ پھلکتا بھی نہیں اور رکنا بھی نہیں۔ لہذا وہ راستہ جوازل اور ابد کے مابین پھیلا ہوا ہے غم کی اس آج کی گزرگاہ ہے۔ اب آپ دیکھئے کہ راشد کی رستی اور مجید اُمجد کی آب جو میں کس قدر فرق ہے اور پھر رستی کی گرہ اور آج کی بھکی ہوئی

پھولوں بھری ہنسی کتنی مختلف چیزیں ہیں۔ دراصل مجید امجد کا لمحہ حال امکانات کا منبج ہے

مجید امجد کے نزدیک حال کا لمحہ ماضی کے پھیلے ہمنے ہاتھ کی آخری حد نہیں اور نہ یہ مستقبل کے بازو کا نقطہ آغاز ہے بلکہ ایک ایسا دستبہ ہے جس میں بیتے جگوں اور آنے والے زمانے کے نقوش یکجا ہونگے ہیں مگر اس لمحے کو محض ایک سنگم کہہ دینے سے بھی بات نہیں بنتی کیونکہ درحقیقت یہ لمحہ آتش تخلیق کا لمحہ ہے اور اس سے رس پھوڑنا یا سرد کشید کرنا بجائے خود ایک بہت بڑا انعام ہے

اس اگنی سے، اس جیتے جگوں
کی کھلتی ہوئی پھلواری سے
دو چار دہکتے پھول چنوں
اتنا ہی سہی، اتنا نو کرو
اور پھر صاحب کا فروٹ فارم" میں ذرا کھل کر کہا:

سبوں میں بھرو

یہ پتوں پر مئے ہوئے زرد زرد شعلے، یہ شاخساروں پہ پیلے پیلے پھلوں کے گٹھے
جو سبز صبحوں کی ضد میں پل کر، کڑی دوپہروں کی لویں ڈھل کر، خشک شعاعوں کی اوس پی کر
رتوں کے امرت سے اپنے نازک وجود کے آگینے بھر کر، حد نظر تک، بساطِ ند پر
لیک رہے ہیں، شراب ان کی

کشید کرو

سبوں میں بھرو

مجید امجد کے ہاں لمحہ سے شراب کشید کرنے کا یہ عمل مزاجاً ایسی کیون نہیں ہے۔ ایک تو اس لئے کہ کشید کرنے کا یہ عمل دراصل تخلیقی عمل کی ایک صورت ہے۔ دوسرے اس سے جو شراب کشید ہوتی ہے وہ جسمانی لذت یا کیف و سرور کی علامت نہیں بلکہ اس روحانی مسرت کی ایک صورت ہے جو کشف ذات کی مظہر ہوتی ہے۔ اسی لئے مجید امجد نے اس شراب کو دکھوں کے رس سے تشبیہ دی

ہے اور لکھائے :

وہ دھوپ جس کا مہین اک نخل
دل سے سسپے، وہ زہر جس میں دکھوں کا رس ہے، جو ہو گئے تو اس آگ
سے بھر دمن کی چھاگل
کبھی کبھی ایک بوند اس کی کسی نوا میں دیا جلانے
تو وقت کی پیگ جھول جلے۔

اسی طرح "ارے یقین حیات" میں لکھا ہے۔
خروشِ شام و سحر میں کشید ہوتی ہوئی۔
شرابِ غم کا یہ اک جام، جس میں اُتری ہے
تجلیوں کی برات

یہ ایک جرّہ زہراب جس میں غلطاں ہیں
تری نگاہ کا رس تیرے عارضوں کے گلاب
تیرے لبوں کی نبات

صاف ظاہر ہے کہ مجید امجد "اب" کے لمحے سے کشید ہونے والے امرت کو ایک انوکھے
تناظر میں دیکھ رہے ہیں اور اسے تخلیق کے لمحے کے مترادف قرار دے رہے ہیں۔ ایک ایسا لمحہ
جو وارد ہوتا ہے تو زندگی اور ابد، ماضی اور مستقبل کی رسی سے آزاد ہو کر پھر سے ایک
نقطہ آغاز کا منظر دکھانے لگتی ہے۔

اس نقطہ آغاز سے منسلک ہو کر مجید امجد نے جس آفاقی شعور COSMIC CONSCIOUSNESS
کا مظاہرہ کیا ہے۔ وہ اقبال کے بعد مجید امجد ہی کی نظم میں پوری طرح اجاگر ہوا ہے۔ اس فرق کے
ساتھ کہ اقبال کا رویہ فلسفیانہ ہے۔ جب کہ مجید امجد نے سائنسی سوچ سے استفادہ کیا ہے مثلاً
بہت کم شعرا کے ہاں فلکیات سے شغف کے شواہد ملیں گے لیکن مجید امجد کے ہاں ایک ایسا
آفاقی ڈراما دکھائی دے گا جو کروڑوں اربوں سالہائے نور کی بساط پر کھیلا گیا اور جس کے
کردار کہکشائیں اور سورج ہیں۔ بے شک مجید امجد نے فلکیات کی مخصوص زبان استعمال نہیں
کی وہ نیولا اور QUASER اور PULSER اور SUPERNOVA اور CRAB NEBULA اور ORION NEBULA
اور لاتعداد دوسرے آفاقی مظاہر کی طرف بار بار اشارے کرتا مگر اس کی نظموں کے مطالعہ سے صاف

محسوس ہوتا ہے کہ اس نے آفاقی ڈرامہ کا یہ مطالعہ کر رکھا ہے اور اس مطالعہ ہی سے
 ایسے آفاقی شعور اُڑانی ہوا ہے۔ ایک ایسا آفاقی شعور جس کی روشنی میں اس نے زمین کو
 مرکز دو عالم قرار دینے کے بجائے وسیع و لامحدود کائنات میں محض ایک موہوم سا نقطہ
 متصور کیا ہے۔ مجید امجد کے ہاں جو آفاقی شعور موجود ہے، اس کے ثبوت میں ان کی لا تعداد
 نظمیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ میں صرف چند نمونے پیش کرنے پر اکتفا کروں گا :

یوں تو آفاق میں دنیاؤں کی اُڑانی ہے
 ان خلاؤں میں ستارے بھی ہیں، خورشید بھی ہے، ماہ بھی ہے
 کون جانے کہ زمانے کے سمندر کی کوئی تھاہ بھی ہے

"نہ کوئی سلطنت غم"

ترے ہی دائرے کا جزو ہیں وہ نور کہ جب
 چٹائیں گچھلیں، ستارے جلے، زمانے ڈھلے
 وہ گردشیں جنہیں اپنا کے انگنت سورج
 ترے سفر میں بچے تو اپنی اندھیروں سے
 ددام درد کی اک صبح ابھری، پھول کھلے

"مرے خدا، مرے دل"

ہواؤں پہ سایوں کے پھدرے سے دھجے
 فضاؤں میں صد ہا سفید وسیہ آفتابوں کے بکھرے سے ریتے
 ہر خاک، بے ربط، بے سطر خاکے
 یہ سب کچھ، بس اک دو قدم تک
 پھر آگے وہی دھوپ، شاداب درودوں کی جانب ہمکتی ہوئی
 سنگ ریزوں پہ بہتی ہوئی دھوپ

"یہ سبز بیڑوں کے سائے"

حدِ عدم تک

دلچسپ بات یہ ہے کہ مجید امجد کے ہاں کائناتی ڈراما کو دیکھنے کا انداز ہی سائنسی نہیں
 اُس نے زمینی ڈراما کو بھی اسی زاویے سے دیکھا ہے نتیجہ یہ ہے کہ اس کی نظموں میں زوالِ آدم
 خاکی کی داستان پیش نہیں ہوئی بلکہ اس نے اپنی نظموں کو انسان کے تدریجی ارتقا کی داستان
 بطور پس منظر ہتیا کی ہے۔ انسانی زندگی کیسے شروع ہوئی، وہ کن ادوار اور مراحل سے گزری۔
 اور اب کس مقام پر کھڑی ہے۔ اس ساری داستان کے پس منظر میں اس نے انسان کے
 آشوب آگہی کا ادراک کیا ہے مثلاً "مجید امجد کی نظم" راتوں کو" سے یہ ٹکڑا دیکھیے:

ان سونی تنہا راتوں میں

دل ڈوب کے گزری باتوں میں

جب سوچتا ہے، کیا دیکھتا ہے، ہر سمیت دعویٰ کا بار ہے

وادعی و بیاباں جل بختل ہے

ذخائر سمندر سوکھے ہیں، پُر ہول چٹائیں گچھلی ہیں

دھرتی نے ٹوٹتے تاروں کی جلتی ہوئی لاشیں نگلی ہیں

پہنائے زماں کے سینے پر اک موج (نگڑائی لیتی ہے

اس آب و گل کی دلدل میں اک چاپ سنائی دیتی ہے

اک تھرکن سی، اک دھڑکن سی، آفاق کی ڈھلوانوں میں کہیں

تائیں جو مہرگ کر ملتی ہیں، چل پڑتی ہیں، رکتی ہی نہیں

ان راگینوں کے بھنور بھنور میں صد ہا صدیاں گھوم گئیں

اس خون آلود مسافت میں لاکھ آہٹے پھوٹے، دیپ بجھے

اور آج کسی معصوم ضمیر ہستی کا آہنگ تپاں

کس دور کے دیس کے کہروں میں لرزاں لرزاں، رقصاں رقصاں

اس سانس کی روتک پہنچا ہے۔

اس میرے میز پر جلتی ہوئی قدیل کی لوتک پہنچا ہے

کون آیا ہے؟ کون آتا ہے، کون آئے گا

ان جانے حسن کی مور کھتا کو کیا کیا دھیان گزرتا ہے

دل ڈرتا ہے

دل ڈرتا ہے ان کالی اکیلی راتوں سے دل ڈرتا ہے

یہاں بھی یہ بات مد نظر ہے کہ مجید امجد نے انسانی ارتقا کو علم الانسان کی مخصوص زبان میں بیان نہیں کیا ورنہ وہ راماپتیکس، اسٹوپیٹیکس، ہومو ایرکٹس اور ہومو سپین وغیرہ کی طرف جا بجا اشارے کرتا۔ اس کے بجائے اس نے یہ کیا ہے کہ اس سارے علم کو اپنی ذات میں جذب کر کے ایک زاویہ نگاہ کو جنم دیا ہے جو اس کے متخیلہ کا جزو بن کر نظم کے لبادے میں شامل ہو گیا ہے۔ یوں مجید امجد نے انسان کو اس کی روایتی داستان کے پس منظر میں دیکھنے کے بجائے ایک بالکل نئے سائنسی پس منظر میں دیکھا ہے۔ نتیجتاً اس کی نظم بیسویں صدی کے انکشافات کی پوری توف سے ہم آہنگ ہو گئی ہے یہ بات مجید امجد کے معاصرین میں سے کسی ایک کو بھی نصیب نہیں ہو سکی۔

مجید امجد کے ہاں "حال" ایک نقطہ آغا ہے اور اسی نقطے پر کھڑے ہو کر اس نے کائنات کی لامحدود وسعت اور انسانی زندگی کے تدریجی ارتقار کا ادراک کیا ہے اور اس پر یہ انکشاف ہوا ہے کہ موجود کا یہ لمحہ مختصر جو اس کی تھیلی پر ایک باب پیالے کی صورت میں ہے، امکانات کا منبع اور مخزن ہے اور اسی مقام سے ہر بار ایک نئے سفر کا آغاز ہوتا ہے۔ مراد یہ کہ پابہ گل ہوئے بغیر عرفان کی منازل کو طے کرنا ممکن نہیں۔

عارف عبد المتین بنیادی طور پر ایک آؤٹ سائڈر ہے۔
 اس حد تک کہ آؤٹ سائڈرز کے مجمع میں بھی وہ آؤٹ
 سائڈر ہی نظر آتا ہے۔ پس منظر اس کا یہ ہے کہ معاشرے
 میں ابھرنے والے اکثر و بیشتر آؤٹ سائڈرز اس
 لئے اجنبیت اور تنہائی کی زد میں آتے ہیں کہ وہ
 اول اول اپنے گھر کے اندر خود کو اجنبی محسوس
 کرتے ہیں گویا آؤٹ سائڈر کا جنم گھر کے آنگن میں
 ہوتا ہے۔ گھر اگر نکست درخت کی زد میں ہے،
 اس کے افراد ذہنی اور جذباتی طور پر ایک دوسرے
 سے متصادم ہیں، نئی پود اور پرانی پود میں جلیزیشی
 گیپ موجود ہے تو اس گھر میں ابھرنے والا تخلیقی ذہن
 بھی خود کو گھر سے کٹا ہوا محسوس کرے گا اور جب تک
 معاشرے میں آفاقی سفر کرے گا تو وہاں بھی محسوس
 ہوگا کہ وہ ابنوہ میں تنہا ہے، قدریں ٹوٹ پھوٹ چکی
 ہیں زمین کے علاوہ آسمان سے بھی اس کا رشتہ

عارف عبد المتین — ایک آؤٹ سائڈر ●

منقطع ہو چکا ہے۔ اوپر تا حد نظر پھیلا ہوا نیلا ہٹ کا سمندر اور نیچے میالے رنگ کی چادر ہے اور وہ خدا اور انسان دونوں سے منقطع ہو کر نیلا ہٹ اور میالے پن کے عین درمیان ایک غلیظ مادہ بن کر رہ گیا ہے۔ یہ ایک عجیب سی کرب انگیز کیفیت ہے جس میں بیشتر آؤٹ سائڈرز مبتلا ہوتے ہیں تاہم دراصل یہ کیفیت گھر کی شکست و ریخت ہی سے جنم لیتی ہے۔ عارف ان ان آؤٹ سائڈرز سے اس لئے مختلف ہے کہ وہ گھر سے پوری طرح منسلک اور مربوط ہونے کے باوجود اجنبیت اور تنہائی کی کیفیات سے آشنا ہے۔ مگر یہ اجنبیت اور تنہائی معاشرے سے انقطاع کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک ایسی عارفانہ یافت ہے جو جسم سے باہر نکل کر جسم کو دیکھنے اور زندگی کی دہلیز پر کھڑے ہو کر زندگی پر ایک نظر ڈالنے کے مترادف ہے مگر اس کا ذکر آگے کئے گا۔

عارف کے لئے اس کا گھر ایک چھوٹی سی جنت ہے بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ زندگی کے متلاطم سمندر میں یہ گھر ایک ننھا سا جزیرہ ہے جس میں عارف نے آلام زمانہ سے پناہ لینے کی کوشش کی ہے مگر دھچپ بات یہ ہے کہ ہر چند زمانے سے اس نے پناہ مانگی ہے مگر خود گھر کے اندر افراد خانہ کے لئے وہ ایک پناہ گاہ بن گیا ہے۔ گھر پر عارف کے پردوں کا سایہ ہے اور ان پردوں کے نیچے اس کے گھر کے افراد خود کو "محفوظ" محسوس کرتے ہیں۔ مگر خود عارف بھی جب گھر میں داخل ہوتا ہے تو محسوس کرتا ہے کہ وہ گھر کے نرم و گداز پردوں کے سایہ میں آگیا ہے اور اب گویا آلام زمانہ سے محفوظ ہے یہ ایک عجیب سارشتہ ہے جس میں محافظ کا تعین ہی مشکل ہے۔ بس یہ بات ہے کہ عارف گھر سے اور گھر عارف سے اس طور وابستہ ہے کہ اکثر و بیشتر ان دونوں میں تمیز کرنا بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے گھر کی دیواریں عارف کے بازو ہیں اور ان بازوؤں کے حلقے میں آئے ہوئے افراد خانہ بیک وقت اس سے الگ بھی ہیں اور اس کا حصہ بھی! شخصیت کی یہی اکائی آگے چل کر عارف کے بہت کام آئی ہے۔ کیونکہ وہی محبت اور رفاقت جس نے اُسے گھر سے ہم رشتہ کیا ہے، اُسے معاشرے بلکہ پوری کائنات سے جوڑنے میں مدد ثابت ہوئی ہے۔ مطلب یہ کہ گھر اور عارف جب ہم رشتہ ہوتے ہیں تو اس اختلاط سے محبت کے شرارے پھوٹتے ہیں اور اول اول گھر کے افراد پر ہی صرف ہوتے ہیں مگر ان کی مقدار اتنی زیادہ ہے کہ وہ گھر کی دیواروں کو عبور کر کے پہلے دوستوں کو بھگوتے ہیں پھر معاشرے کا احاطہ کرتے ہیں اور آخر آخر میں ساری کائنات کو اپنی روشنی کے دائرے میں سمیٹ لیتے ہیں۔ ان سب کے باوجود عارف آؤٹ سائڈر ہی رہتا ہے مگر یہی اسرار تو حل طلب ہے۔

گھر۔ عارف کے لئے ایک جنت ہے اور ہر لحظہ اُسے یہ خوف دامن گیر رہتا ہے کہ کہیں یہ جنت اس سے چھین نہ جائے۔ اس خطرے کی دو وجہیں ہیں ایک یہ کہ عارف کے لاشعور میں یہ بات ایک نسلی یاد کے طور پر موجود ہے کہ جنت آدم سے اس لئے چھین گئی تھی کہ اس نے علم کے پھل کو چکھ لیا تھا اور چونکہ عارف بھی علم کے پھل سے فیضیاب ہو چکا ہے اس لئے اس کے ہاں یہ نسلی یاد ہمیشہ سراٹھاتی رہتی ہے کہ اگر اس جرم کی پاداش میں قدرت نے اس کے جدا مجد کو جنت سے نکال باہر کیا تھا تو اب اس بات کی کیا ضمانت ہے کہ وہ اس سے بھی ویسا ہی سلوک نہیں کرے گی۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ عارف کو اپنے گھر سے شدید پیار ہے اور جو خفے جان سے زیادہ عزیز ہو اس کے چھین جانے کا خطرہ بھی ہمیشہ لاحق رہتا ہے مگر عارف کے ہاں یہ خطرہ ایک بالکل ہی مختلف انداز میں سامنے آیا ہے یعنی اس کے ہاں یہ احساس جاگا ہے کہ کہیں موت اس کو ختم نہ کر دے اور یوں گھر اس کے وجود سے کہیں محروم نہ ہو جائے۔ چونکہ اُسے علم ہے کہ گھر کے افراد اس کے بدن سے نکلی ہوئی شاخیں اور پھول ہیں لہذا وہ سوچتا ہے کہ اگر درخت مر گیا تو شاخیں اور پھول بھی سوکھ جائیں گے اور یہ بات اسے کسی طور بھی گوارا نہیں خود کو گھر کی بقا کے لئے ناگزیر قرار دینے کی اس شعوری یا لاشعوری حساس کا نتیجہ عارف کی علالت کی صورت میں ظاہر ہوا ہے۔ پچھلے دس برس سے وہ بیمار ہے عارضہ وہی ہے جو ہر حساس اور شریف آدمی کو ہونا چاہئے یعنی تبخیر معدہ ! اور تبخیر معدہ ایک ایسا پراسرار مرض ہے جسے حساس طبیعت خود جہنم دیتی ہے اور پھر یہ مرض اس حساس طبیعت کو مزید حساس بنا دیتا ہے تبخیر معدہ بجائے خود کوئی مرض نہیں لیکن اس سے مریض کو یہ احساس ہر دم خوف زدہ کئے رکھتا ہے کہ وہ لاتعداد (مکن اور نامکن) امراض کا تحتہ مشق بن گیا ہے۔ جس طرح (Mescaline) کے استعمال سے ایک انوکھا جہان رنگ و صوت نمودار ہوتا ہے بالکل اسی طرح تبخیر معدہ سے ایک انوکھا جہان خطرات و جہد میں آتا ہے۔ عارف پچھلے دس برس سے خطرات کے اس جہان میں سرگرداں ہے اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اسے گھر سے پیار ہی نہیں وہ خود کو اس کا واحد محافظ بھی محسوس کرتا ہے اور ہر دم اُسے 'محافظ' کی حفاظت کا فکر دامن گیر رہتا ہے تاکہ گھر کا شیرازہ منتشر نہ ہونے پائے اور اس مقام پر عارف کی شخصیت کا ایک اور نادر پہلو سامنے آتا ہے۔ اکثر لوگ "محافظ" کے عہدے کو قبول کرنے کے بعد نیوراسس میں مبتلا ہو جاتے ہیں یا "گھر" کو مضبوط بنانے کی دھن میں اپنی شخصیت کو ریزہ ریزہ کر کے کئی سطحوں

پر زندگی گزارنے لگتے ہیں ان سب کے برعکس عارف نے اپنی شخصیت کی اکائی کو برقرار رکھتے ہوئے ایک ایسی خودداری اور غیرت مندی کا مظاہرہ کیا ہے جو فی زمانہ بالکل نایاب ہے مجھے عارف کے ہاں جانے اور اس کے گھر کو دیکھنے کے متعدد مواقع ملے ہیں، اوراق کے سلسلے میں غم اور شادی کی تقاریب میں، عیادت کے بہانے یا ویسے ہی اُسے دیکھنے کے لئے میں بار بار اس کے ہاں گیا ہوں اور مجھے ہر بار یہ محسوس ہوا ہے کہ اس کی بجائے اگر کوئی اور ہوتا تو اپنی تنگ دستی کی ایک کبھی نہ ختم ہونے والی داستان سے ہر ملنے والے کو پریشان کئے رکھتا مگر آپ یقین کریں کہ میں نے آج تک عارف کی زبان سے اپنی تنگ دستی کا اعلان نہیں سنا۔ کبھی کبھی میں حیران ہوتا ہوں کہ وہ اتنے ڈھیر سارے اخراجات کو کس طرح پورا کرتا ہے اور اس مختصر سے سفید پوش گھر میں کیوں کہ خوش رہ سکتا ہے؟ مگر میں دیکھتا ہوں کہ اسے اپنے اسی گھر سے دالہا نہ پیار ہے اور اس پیار کے راستے میں تنگ دستی کا احساس کبھی دیوار نہیں بن سکا عارف نے اگر کبھی شکایت کی ہے تو اپنی صحت کے بارے میں یا بچوں کی صحت کے بارے میں لیکن کبھی اپنی تنگ دستی کے بارے میں ہرگز نہیں یہ بات محض دکھاوا بھی نہیں کیونکہ عارف کی شاعری میں بھی تنگ دستی کا اعلان مفقود ہے اور نہ اس نے کبھی غربت کا واسطہ دے کر قارئین کے دل میں ترحم کے جذبات پیدا کرنے کی کوشش ہی کی ہے۔ میں ایسے متعدد شعرا سے واقف ہوں جنہوں نے غربت کو شناختی کا ڈھکے طور پر استعمال کیا ہے اور اسے انعام اور عہدہ یا شہرت کے حصول کے لئے سرکار کے روبرو یا عوام کی عدالت میں بار بار پیش کیا ہے۔ حتیٰ کہ امیر کبیر جوتے اور دین و دنیا میں اپنا ”مقام“ محفوظ کر لینے کے بعد بھی وہ ازراہ احتیاط اس سے دست کش نہیں ہوئے۔ دوسری طرف عارف ہے جس نے اپنی خودداری اور غیرت مندی کے تقاضوں کے تحت کبھی اس کا ذکر کرنا بھی گوارا نہیں کیا۔ میرے نزدیک اس کی بڑی وجہ یہی ہے کہ عارف کی شخصیت منقسم یا دو نیم نہیں وہ اندر اور باہر سے ایک ہے وہ احساس کی کئی منزلہ عمارت کا باسی ضرور ہے مگر منافقت کی کئی منزلہ عمارت کا قیام اسے ہمیشہ سے ناپسند رہا ہے چنانچہ اگر اس کی گھریلو زندگی قناعت کے اصول کے تابع ہے تو پھر سوچئے کہ اس کی شاعری میں غربت اور تنگ دستی کا چھیٹا ہوا اعلان کیسے ممکن ہے؟

یہ نہیں کہ عارف کو عام زندگی میں غربت کے دھجکا احساس ہی نہیں۔ اس کے کلام میں غربت کے عنقریب کی پرچھائیاں بار بار ابھری ہیں مگر اس کے بچوں میں وہ خود کو جکڑا ہوا نہیں

بلکہ ہزاروں لاکھوں انسانوں کو جکڑا ہوا دیکھتا ہے اور دل مسوس کر رہ جاتا ہے۔ عارف کو طبقاتی نشیب و فراز کا گہرا شعور ہے اور دوسرا ایک ایسے جہان کا خواب دیکھتا ہے جس میں غربت اور امارت کی خلیج باقی نہیں رہے گی اور انسان واپس فطرت کی آغوش میں آجائے گا کہ فطرت اپنے بچوں میں تفریق یا امتیاز نہیں کرتی بلکہ سب کے ساتھ ایک سا سلوک کرتی ہے۔ یوں دیکھتے تو عارف نے واضح طور پر اپنی شخصیت کو عبور کیا ہے۔ آپ چاہیں تو اس بات کو شخصیت کی نفی، کا نام بھی دے سکتے ہیں مگر میری رائے میں یہ کوئی منہی عمل نہیں۔ اس لئے مناسب یہی ہے کہ اسے شخصیت کی نفی کہنے کے بجائے شخصیت کی توسیع کہا جائے۔ جب کوئی شخص اپنے شخصی دکھ کو پرکاش کی حیثیت دے کر اجتماعی دکھ میں شرکت کرے تو اس کا واضح مطلب یہ ہے کہ اس نے اپنی شخصیت کو ایک تنگ دائرے سے نکال کر ایک وسیع دائرے کے سپرد کر دیا ہے اور اس کے ہاں اکرتا بھوگتا جیو، فرد کی حیثیت سے (اور پر اٹھ کر غیر شخصی ذات (J.E.L.E) کے مقام پر پہنچ گیا ہے۔ عارف کے ہاں یہی کچھ ہوا ہے اس نے اپنے شخصی دکھ کو پھیلا کر اجتماعی دکھ میں غم کر دیا ہے اور پھر اجتماعی دکھ کو غم کے ان مدارج سے آشنا کر دیا ہے جن کی حیثیت آفاقی ہے اور جو زندگی اور کائنات کی ماہیت کے بارے میں غور کرنے پر وجود میں آتے ہیں۔

کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ عارف کے ہاں گھر سے باہر بھی ایک گھر ہے مگر یہ بے درو دیوار گھر دراصل اس کے اینٹ گارے کے گھر ہی کی توسیع ہے عارف کو ان دونوں گھروں سے بے پناہ اُنس ہے جس طرح اس کے اینٹ گارے کے گھر کی اساس محبت رفاقت اور اپنائیت کے انمول احساس پر استوار ہے اسی طرح اس کے بے درو دیوار گھر کو بھی محبت کے ایک عالم گیر جذبے نے سہارا دے رکھا ہے عارف کو اپنے گھر کے افراد سے بے پناہ انس ہے اور یہی اُنس اُسے بنی نوع انسان سے بھی ہے پھر جس طرح اُسے یہ خدشہ ہر لمحہ ستاتا ہے کہ کہیں اس کے رخصت ہو جانے سے اس کے گھر کا شیرازہ منتشر نہ ہو جائے بالکل اُسی طرح اُسے یہ خوف بھی دامن گیر ہے کہ کہیں اجتماعی اغرت اور مساوات کا وہ خواب پارہ پارہ نہ ہو جائے جسے وہ ہمیشہ سے دیکھتا چلا آیا ہے دونوں گھروں میں کچھ فرق بھی ہے۔ اینٹ گلے

کے گھر کے افراد مخلص اور وفادار ہیں بلکہ وہ تو جان ہار پجاریوں کی طرح ہیں جب کہ بے در دیوار گھر میں اس کے گرد جو لوگ جمع ہوئے تھے ان میں سے بیشتر ابن الوقت، کمزور دل یا منافق ثابت ہوئے اس بات کا عارف کو بڑا گہرا دکھ ہے۔ اس کی نظموں میں جلوس کے ساتھ چلنے بلکہ جلوس کو راستہ دکھانے کا رویہ ملتا ہے مگر ساتھ ہی یہ احساس بھی جاگتا ہے کہ اس جلوس نے عارف کا ساتھ نہیں دیا اور راستے میں جہاں کوئی نازک مقام آیا جلوس کے شرکاء میں سے بیشتر نے وہیں ڈیرے ڈال دیے۔ میرے خیال میں عارف کے اس دکھی احساس کی ایک اہم وجہ یہ ہے کہ وہ ترقی پسند تحریک میں شامل ساتھیوں کی ہمراہی میں بڑے یقین اعتماد اور خلوص کے ساتھ روانہ ہوا تھا لیکن اس نے دیکھا کہ جہاں کہیں منصب انعام یا شہرت کے حصول کا موقع آیا تو بڑے بڑے لغو لگانے والے ترقی پسند ادبا رچکے سے اپنے اعلیٰ آدرش کو چھ کر رک گئے لیکن عارف چلتا ہی رہا حتیٰ کہ اس نے دیکھا کہ اب جلوس سمٹ کر اس کی ذات میں گم ہو گیا ہے اور وہ زندگی کی شاہراہ پر یکہ و تنہا رواں ہے عارف کی نظموں میں جو دکھ بھرا ہے اس کا ایک پہلو تو یقیناً یہ ہے کہ اس نے بنی نوع انسان کے دکھ میں بھرپور شرکت کی ہے مگر ساتھ ہی اس کا دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ رفقاء کار کی کارکردگی نے اسے بھول کر دیا ہے اور وہ خود کو بھری دنیا میں تنہا محسوس کرنے لگا ہے۔ تنہائی کے اس احساس نے بھی اُسے آؤٹ سائڈر کا منصب بخشنے میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔

مگر عارف معاشرے کا باغی نہیں ہے جیسا کہ ایک آؤٹ سائڈر ہوتا ہے اولاً اس لئے کہ وہ گھر سے منسلک ہے جو معاشرے کی بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے ثانیاً اس کا معاشرتی قدروں پر ایمان ہے اور وہ انسانوں کو محبت کے رشتے میں پرویا ہوا دیکھنے کا آرزو مند ہے مگر عارف اس اعتبار سے یقیناً ایک آؤٹ سائڈر ہے کہ اس نے جسم سے باہر اگر جسم کو گھر سے باہر نکل کر گھر کو اور "میں" سے اوپر اٹھ کر "میں" کو دیکھا ہے یہ قریب قریب وہی تجربہ ہے جسے محققین نے *Out of the Body Experience* کہا ہے اور جو انتہائی بحرانی حالت، شدید علالت یا سخت خطرے کی موجودگی میں کبھی کبھی وارد ہوتا ہے جب کوئی مسٹر کو فرانکو کے سپاہیوں نے گرفتار کر لیا اور اسے قید تنہائی میں موت کی سزا سنائی گئی تو اچانک ایک رات اُسے محسوس ہوا کہ "میں اُڑ رہا ہوں۔ مکمل شانتی کے دریا میں۔" یہ احساس ناموجود سے ابھر اور "ناموجود ہی میں واپس چلا گیا۔ پھر نہ دیا تھا اور نہ میں "میں" ختم ہو گیا تھا۔"

اسی طرح روز الینڈجے ووٹنے *FRONTIERS OF SPECULATION* میں کسی آدمی کے
خط کا ایک اقتباس چھاپا ہے جس میں جسم سے باہر آنے کے تجربے کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا گیا
ہے۔ الفاظ یہ ہیں :

”مغربی صحرا میں جنگ کے دوران میں میرے قریب ہی ایک بم بھٹا اور میں بیہوش
ہو گیا اور تب مجھے یہ عجیب و غریب احساس ہوا کہ میں اپنے جسم سے باہر کھڑا
زمین کی سطح سے تقریباً بیس فٹ اوپر اسی منظر کو دیکھ رہا ہوں۔ میں اس
حوالی جہاد کی آواز کو بخوبی سن سکتا تھا جو دوسرے حملے کے لئے آرہا تھا اور
اپنے ساتھیوں کی آوازوں کو بھی میں اس جگہ سے گرد کوہٹتے ہوئے بھی دیکھ رہا
تھا جہاں دھماکا ہوا تھا اور اپنے جسم کو بھی جو وہیں خاک پر پڑا تھا۔“
یہ آؤٹ سائڈر کا ایک ایسا منصب ہے جو روایتی آؤٹ سائڈر کے منصب کے بالکل
مختلف ہے روایتی آؤٹ سائڈر تو زیادہ سے زیادہ اپنے گھر اور معاشرے سے بغاوت کرتا ہے
مگر یہ آؤٹ سائڈر ایک ناظر ہے جو جسم سے باہر نکل کر جسم کو اور زندگی کی دہلیز پر کھڑے ہو کر
زندگی کو دیکھنے پر قادر ہے۔ عارف کے ہاں جسم سے باہر نکلنے کا یہ تجربہ کئی سطحوں پر
ماتا ہے :

معاذِ پاؤں راہ کے اک مہیب پتھر سے ایسا ابھا کہ گرڑا میں
مری اس افتاد کی کسی کو خبر نہیں ہے
کسی کی میرے لہو میں ڈوبے ہوئے بدن پر نظر نہیں ہے
جلوس میرے وجود کو روندتا ہوا یوں گزر رہا ہے
کہ جیسے میں بھی حیات کے راستے کے پتھر میں ڈھل گیا ہوں
میرے ہی پیاروں کے بوجھ سے ہڈیاں مری کو کڑا رہی ہیں
مگر کسے فرصتِ سماعت، مگر کسے حاجتِ تماشہ —
— آرزو

مگر آپ دیکھئے کہ خود شاعر کو فرصتِ سماعت بھی ہے اور حاجتِ تماشہ بھی اور وہ اس منظر
ء الگ کھڑا اپنے جسم کی ہڈیوں کو ہجوم کے قدموں تلے کو کڑاتے ہوئے دیکھ رہا ہے یہ وہی *the*
the۔ تجربہ ہے جو عارف کو ایک آؤٹ سائڈر کا منصب عطا کرتا ہے۔

مگر عارف محض اپنے خاکی جسم ہی سے باہر نہیں آتا بلکہ اپنے علامتی جسم یعنی گھر سے باہر آکر گھر کو ایک ناظر کی حیثیت سے بھی دیکھتا ہے۔ "میں" کے ساتھ اس کا رشتہ بھی ناقابل شکست نہیں وہ اکثر "میں" کو عبور بھی کر جاتا ہے۔

یہاں بے وفائی کے کتنے ہی بہروپ دیکھے ہیں لیکن وفا کا فقط ایک ہی روپ دیکھا ہے میں نے

اور اس روپ کا نام "میں" ہے

دیکھئے کہ عارف "میں" سے باہر آکر "میں" کو دیکھ رہا ہے۔ اسی طرح اس نے

کلبلائی ہوئی زندگی میں بھرپور شرکت کے باوصف بسا اوقات خود کو کائناتی سطح سے ہم آہنگ کر لیا ہے اور یوں "زندگی" کے محدود دائرے سے اوپر اٹھ کر زندگی کو دیکھنے لگا ہے لہذا عارف آؤٹ سائڈر تو ہے لیکن منفی عمل کے بجائے مثبت عمل میں دلچسپی لینے والا ایک ایسا آؤٹ سائڈر جو حیات کے چھوٹے سے دائرے کو ایک بلند چوٹی سے دیکھنے پر قادر ہے۔ اس رویے نے عارف کو ترقی پسندی کے خالص نظریاتی موقف سے اوپر اٹھا کر ایک آفاقی زاویہ عطا کیا ہے، اور اُسے وہ نظر عمیق بخشی ہے جو زمان و مکان میں مقید ہونے کے باوجود ان سے ماورا بھی بہت کچھ دیکھ سکتی ہے۔

ذکر غزل کا ہو تو بات اس کی ریزہ خیالی تک نہ
 پہنچتی ہے۔ یوں بھی غزل میں اشعار کی سخت سخت
 کیفیت نے اکثر و بیشتر ریزہ خیالی ہی کا احساس
 دلایا ہے اور غزل کے ناقدین نے اس احساس کو
 نہایت چابکدستی سے ایک کلتے میں تبدیل کر کے بات
 کچھ اس طور لڑھکائی ہے کہ ادھر غزل کا ذکر تھرا اور
 ادھر ریزہ خیالی موضوع گنگا بن گئی۔ میں غزل کے اس
 اندازِ دلربائی کا منکر نہیں ہوں۔ لیکن مجھے یہ احساس
 ضرور ہے کہ اس ریزہ خیالی کے پیچھے شاعر کی ذات کا کئی
 کے طور پر موجود رہتا ہے۔ یہی ایک لپٹے غزل گو کی پہچان
 بھی ہے کہ اس کی غزل محض احساسات کے بکھراؤ ہی
 میں اپنا اظہار نہ کرے، بلکہ شاعر کی اس ذات کی تھلک
 بھی دکھائے جس کے صبرے بھرے ہوئی نہیں ہو سکتے۔
 میں نے شہزاد احمد کی غزلوں کے مجموعہ "ہلٹی بھٹی آنکھیں"
 کو اسی زاویے سے دیکھا ہے اور مجھے محسوس ہوا ہے کہ

شہزاد احمد۔ جلتی بھٹی آنکھ کا شاعر

شہزاد کی غزل میں متعدد اور متنوع احساسات کے پس پشت ایک ہی بے کراں احساس اور اس کے ہاں بکھری ہوئی لاتعداد کہانیوں کے عقب میں ایک ہی صورت واقعہ ابھری ہے۔ یہ صورت واقعہ کیا ہے اور اس سے پھوٹنے والا بے کراں احساس نوعیت کے اعتبار سے کیسا ہے؟ بس یہی میرے اس مختصر سے مضمون کا موضوع ہے۔

سنا ہے شہزاد نے اول اول اپنے اس مجموعے کا نام "رو برو" رکھا تھا، لیکن جب ان کے ایک مہربان نے یہ عنوان اچک لیا تو شہزاد صاحب محضہ بھر آنکھیں پھپکنے کے بعد کوئی اور عنوان تلاش کرنے لگے۔ میرا یہ اندازہ ہے کہ شہزاد کو آنکھ پھپکنے کے اس عمل نے "جلتی بجبتی آنکھیں" کا عنوان سجھایا ہوگا اور یہ اچھا بھی ہوا کیونکہ عنوان "رو برو" غزل کے مزاج کی عکاسی کے سلسلے میں تو نہایت موزوں ہے لیکن شہزاد کی غزل کے خاص مزاج کی نشاندہی نہیں کرتا۔ اس کے لئے "جلتی بجبتی آنکھیں" ہی مناسب ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس مجموعے میں شہزاد کے ہاں ایک تب و تاب جادو دانہ کے تحت سفر میں مبتلا ہونے کا مرحلہ بھی آتا ہے اور ماندگی کا وہ وقفہ بھی جو گھنے جنگلوں اور سنگین دیواروں کے زنداں میں رکنے کا دوسرا نام ہے اور جسے وہ جلد از جلد عبور کر کے دوبارہ سفر میں مبتلا ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ چلنے اور رکنے کا یہی دو گونہ عمل شہزاد کی غزلوں کی جان ہے۔ ایسے عمل کے لئے چیز نگ کر اس پر نصب ٹریفک کی جلّتی بجبتی آنکھ سے بہتر اور کون سا استعارہ ہو سکتا ہے؟

اب ہم میں نے شہزاد کی غزل کے بنیادی مزاج کو استعارے کی زبان میں بیان کرنے کی سعی کی ہے جو ظاہر ہے کہ فی زمانہ مشکور نہیں ہو سکتی۔ چنانچہ اب میں ایک دیہاتی کے سے اکھر لہجے میں یہ عرض کرتا ہوں کہ شہزاد نے جنت سے بے آبرو ہو کر نکلنے کے واقعہ پر خاتمہ کلام کرنے کی بجائے اسے اپنی داستان کا نقطہ آغاز قرار دیا ہے۔ شہزاد کی یہ جنت مذہبی عقائد کی رو سے تو وہ پاکیزہ دیار ہے، جہاں سے آدم کو دیس نکالا ملا تھا۔ لیکن شخصی سطح پر یہ جنت وہ "گھر" ہے جسے شاعر نے اگر حسانی طور پر نہیں تو کم از کم ذہنی اور احساسی طور پر الوداع ضرور کہا ہے۔ اسی طرح جہلی سطح پر اس جنت نے گھنے جنگل کی صورت اختیار کی ہے اور تہذیبی سطح پر ایک فصیلوں والے شہر کی۔ جہنی سطح پر یہ محبوبہ کی ذات کا سبیل ہے اور فلسفے کی زبان میں اس حالت سکون کا، جس میں سے ایک حالت اضطراب لپک کر باہر آتی اور پھر پھلتی چلی جاتی ہے۔ شہزاد کی غزل شاعر کے اس بنیادی میلان کی عکاسی ہے کہ وہ وجود کی حد بندیوں کو عبور کرنے کے لئے ایک ایسے سفر میں مبتلا ہے جو بالآخر اسے جو ہر تک پہنچا دے گا۔ سفر کسی بھی نوعیت کا ہو، تین خاص ایک قدر مشترک کے طور پر ابھرتے ہیں۔ پہلا یہ کہ سفر کرنے والا باصرہ کو زیادہ سے زیادہ بروئے کار لاتا ہے

اور دوسری حیات کو نسبتاً کم استعمال کرتا ہے۔ دوسرے اس کے ہاں دیواروں میں گھرنے اور
 حبس کی کیفیت میں گرفتار ہونے سے نفرت موجود ہوتی ہے۔ تیسرے وہ ایک منزل کا سراغ لگانے
 کی کوشش کرتا ہے، جو اسے جوہر یا آب حیات مہیا کرنے کی سکت رکھتی ہو۔ شہزاد کے ہاں سفر کی
 خواہش اور اس خواہش کے رستے میں ابھرنے والی رکاوٹوں کا ذکر بڑے التزام کے ساتھ ہوا ہے اور
 گو اس نے اپنی اس تلاش کے دوران کسی ارفع مقصد کا باضابطہ اعلان نہیں کیا تاہم یہ تلاش جوہر
 کے حصول پر ہی منتج ہوتی نظر آتی ہے۔ مگر شہزاد کے ہاں اس بات کا کوئی سراغ نہیں ملتا کہ اس نے
 اپنی منزل پائی ہے یا اس کے لمس سے پوری طرح آشنا ہو گیا ہے (اس کا ذکر آگے آئے گا) فی الحال
 یہ دیکھئے کہ شہزاد کی غزل سفر میں مبتلا رہنے کے عمل کا کس والہانہ شیفگی سے ذکر کر رہا ہے۔

میں اکیلا ہوں یہاں میرے سوا کوئی نہیں
 چل رہا ہوں اور میرا نقش پا کوئی نہیں

یہ چھب، یہ چمک آنکھ سے دیکھی نہیں جاتی
 تم اڑتے ہوئے وقت کی رفتار ہوئے ہو

سفر شوق میں کیوں کانپتے ہیں پاؤں مرے
 آنکھ رکھتا ہے تو پھر آنکھ چراتا کیا ہے

راستہ تاریک ہے درپیش ہے شب کا سفر
 اپنے سر پر دن کے سورج کی ردائے پیمے

اس آس پہ میں سیپ کے سینے پہ رواں ہوں
 شاید کبھی دریا کا کنارہ نظر آئے
 آنکھیں نہ کھلیں نور کے سیلاب میں میری
 ہو روشنی اتنی کہ اندھیرا نظر آئے

جارا ہوں اس کی جانب طلبے آرزو کوئی شے حاصل نہیں ہوگی مری زقار میں

ہم نے بھی دشت نوردی تو بہت کی شہزادہ ہاتھ پہنچا نہ کسی لالہ صحرائی تک

اک تری قربت کی دوری ہے ابھی قائم مگر دو جہاں کے فاصلے طے ہو گئے اک ان میں

سفر کی بے پناہ لگن اور جوہر کی تلاش غزل کے ان اشعار میں نمایاں ہے، مگر دھچپ بات یہ بھی ہے کہ شاعر سفر کی طرف مائل ہونے کے ساتھ ساتھ اس سے خوفزدہ بھی ہے۔ یہ ایک بالکل فطری بات ہے، وجہ یہ ہے کہ شاعر کا یہ سفر دراصل تخلیق کا سفر ہے اور تخلیق کا سفر ایک وقت مست افروز بھی ہوتا ہے اور کرب انگیز بھی۔ چنانچہ تخلیق کار اس کی کشش کو بھی محسوس کرتا ہے اور اس سے وابستہ کرب کا شکوہ سنج بھی ہوتا ہے۔ شاعر کے اس سفر میں بامرہ کا عمل دخل بھی کچھ کم نمایاں نہیں نور کے سیلاب کی خواہش، دن کے سورج کو رد کی طرح اوڑھنے کا مشورہ، آنکھ چرانے پر سرزنش اور چھپ کر آنکھ سے دیکھنے کی کوشش... یہ سب کچھ اس بات پر دال ہے کہ شاعر دیکھنے کے عمل کو ایک خاص اہمیت تفویض کر رہا ہے، علاوہ ازیں سفر کرتے ہوئے شاعر کی توجہ منزل پر بھی مرکوز رہتی ہے۔ وہ اس منزل کے نقوش سے آگاہ نہیں بلکہ کسی بار تو اسے شک بھی گذرتا ہے کہ شاید اس کی تمام مساعی رائیگال جائیں گی اور اس کا ہاتھ لالہ صحرائی تک پہنچ ہی نہیں سکے گا۔ بااں ہمہ وہ منزل کی تلاش میں سرگراں رہتا ہے، اس امید کے ساتھ کہ وہ کسی نہ کسی دن ضرور کامیاب ہوگا۔

ع : دکھ ساگر ہے جو ڈوبا سو موتی لے کر آیا

ویسے شہزاد کے سلسلے میں یہ اچھا بھی ہوا کہ وہ منزل تک پہنچ نہ پایا۔ ورنہ یہ عین ممکن تھا کہ اس کے ہاں صوفیانہ مسلک نمایاں ہو جاتا اور اس کی شاعری "وصال" کی تفسیر ہو کر رہ جاتی۔ دوسری طرف شہزاد نے وجود کی کرشمہ سازیوں میں خود کو گم ہو جانے کی ترغیب بھی نہیں دی ورنہ شاید وہ خود کو کلیتاً حواس خمسہ کی زد پر آیا ہوا محسوس کرتا۔ شہزاد کی غزل کا خاص وصف یہ ہے کہ اس نے وجود اور جوہر کے درمیان کے منطقہ میں سفر کیا ہے۔ چنانچہ عدم تکمیل کے ایک کرب انگیز احساس نے اس کی غزل میں ایک خاص ذائقہ پیدا کر دیا ہے جو اچھا لگتا ہے۔

ہر چند "جلتی بجتی آنکھیں" کے مطالعہ سے شاعر کے سفر مسلسل کا سراغ ملتا ہے اور یہ بھی

محسوس ہوتا ہے کہ وہ جو ہر کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ تاہم اس مجموعہ کی غزلوں کا مقصد حصہ ان روکاؤں ہی کا ذکر کرتا ہے جو شاعر کے راستے میں آکھڑی ہوتی ہیں۔ نوعیت کے اعتبار سے یہ سب رکاوٹیں شاعر کی بے قراری کو ختم کرنے اور اسے دوبارہ جنت کی آغوش میں سمیٹ لینے کی مختلف صورتیں ہیں اور شاعر کبھی سیدھے صاف الفاظ میں اور کبھی طنز کی لطیف جرات سے انہیں مسترد کرتا نظر آتا ہے۔ ان رکاوٹوں میں سے بعض تو جبلی سطح سے متعلق ہیں اور شاعر نے ان کے لئے جنگل کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ مثلاً:

پھر دل کے جنگلوں میں چلی صرصر نشاط
لے شت خاک دوش ہوا پر سوار ہو
جوں جوں قدم بڑھائے ہیں جنگل گھنا ہوا
اب سر پہ تیرگی کا ہے پردہ تنہا ہوا

پھرتے پھرتے خاک اڑاتے کس دیر نے میں پہنچے
یہ کیسا جنگل ہے جس میں جن میں بہوت دم خاموش

اور بعض رکاوٹیں شہری زندگی سے متعلق ہیں اور یہاں شہزاد نے دیوار کی علامت سے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ چونکہ شہزاد نے اپنی عمر کا مقصد حصہ شہر میں گزارا ہے اس لئے اس کے ہاں دیواروں کا ذکر بہت زیادہ ہے۔ مگر لطیف کی بات یہ ہے کہ شہزاد نے ہر بار دیوار کو ایک نئے زاویے سے دیکھا ہے اور یوں تکرار کی میکائیکس سے محفوظ رہا ہے۔ یہ چند مثالیں قابل غور ہیں۔

زنداں کی دیوار نہ ٹوٹی، قیدی کا سر پھوٹا
اتنی سخت ہوئیں دیواریں جتنا زور لگایا

راستہ روک سکا کون، فصیلیں کہ حصار
دشت نمک بچیل گیا آب رواں کا دامن

زندگی بھر مے رستے میں رہیں دیواریں
جب چلائیں تو مے ساتھ چلیں دیواریں
لوگ قیدی ہی سہی سانس تو لے سکتے تھے
جیسی یہ دیکھی ہیں ایسی تو نہ تھیں دیواریں

دیوار تو کیا سنگ بھی توڑا نہیں جاتا
شاید کہ مے دست ہنر سوکھ گئے ہیں

یہی دیواریں جو فصیل شہر کی صورت میں ابھری تھیں، سمٹ کر گھر کی چار دیواری میں بھی منتقل

ہو گئیں ہیں۔ گھر اور عورت کا چولی دامن کا ساتھ رہا ہے۔ اس لئے شاعر نے ان دونوں کا قریب قریب ایک ساتھ ذکر کیا ہے لیکن ہر بار یہ احساس ہوتا ہے کہ آسمانی جنت کے بعد اب جنت ارضی نے بھی اس کا راستہ روکنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ وہ اسے ایک رکاوٹ قرار دیتے ہوئے کہتا ہے :

دیر سے شہزاد کینج عافیت میں تھے امیر خوش ہوا ہے دل بلائے ناگمانی دیکھ کر

دل اپنی آرزو کے گھر وندے میں ہے امیر سستے تمام بند ہوئے ہیں غریب پر

کسا اسے تیز ہوا کا کوئی اندازہ نہیں جس نے دیوار سمجھ رکھی ہے اپنی چلن

گھٹ گیا دم کھوئے کھڑکی ہوا لے لیجئے منتظر کچھ لوگ ہیں ان کی دعا لے لیجئے
صاف لگتا ہے کہ شہزاد، قید، حبس، رکنے اور ٹھہرنے کے عمل سے اس قدر نالاں ہے اور اس کے ان آزاد ہونے کی آرزو اس قدر شدید ہے کہ بعض اوقات اسے فطرت اور اسی کے بعد زمان و مکاں تک ایک بہت بڑی رکاوٹ دکھائی دینے لگتے ہیں، چنانچہ وہ کہتا ہے :
ابر کے ٹکڑوں نے دیواریں بنا دیں جا بجا دھوپ سے جلتی فضا کی بے کرائی دیکھ کر

ہوا ہے تیز چلو اس زمیں سے بھاگ چلیں کہ ہم پہ آن پڑے گا یہ خیمہ گردوں

آتا ہے خون آنکھ بھپکتے ہوئے مجھے کوئی فلک کے خیمے کی رسی نہ کاٹ دے

کوئی کہیں بھی ہو شہزاد اضطراب میں ہے مکاں کی قید سے باہر ہے وقت کا افیل

زندان آگہی سے رہائی محال ہے مدہوش ہو چکے ہیں یہ گل اپنی باس میں

آدمیت ہے کہ ہے گنبد بے در کوئی ڈھونڈنے نکلوں تو اپنا بھی نہ رستہ پاؤں

غرض شہزاد نے مختلف زاویوں سے اپنے راستے کی دیواروں، فصیلوں اور حصاروں کا ذکر کیا ہے۔ ہر جگہ اس کی یہ خواہش بہت نمایاں ہے کہ وہ انھیں عبور کر کے آگے بڑھ جائے۔ اس ضمن میں ایک یہ بات بھی دلچسپی سے قالی نہیں کہ شہزاد نے روزن دیوار سے باہر جھانکنے کے عمل کو میر عام کے عمل کا بدل قرار نہیں دیا جیسا کہ اس خاک کے بیشتر زندانیوں کا طریق عمل ہے۔ موجودہ کے فلسفے نے روزن دیوار سے دیکھنے کے عمل کی نشان دہی (HOLE IN THE WALL) کی ترکیب سے کی ہے اور اس بات کا احساس دلاتا ہے کہ روزن دیوار سے دیکھنے والا خود کو ناظر (SUBJECT) سمجھتا ہے تاوقتیکہ وہ روزن میں سے جھانکتا ہوا "پکڑا" نہ جائے۔ مراد یہ کہ جب کوئی اس ناظر کو تاک جھانک کرتے ہوئے دیکھ لیتا ہے تو وہ ناظر نہیں رہتا بلکہ منظور (OBJECT) بن جاتا ہے۔ عام زندگی بسر کرتے ہوئے فرد کی حیثیت ایک ناظر کی سی ہوتی ہے لیکن اگر اسے کسی لمحے سرنیت ذات حاصل ہو۔ یوں کہ اس کی "تیسری آنکھ" معاً کھل جائے تو وہ دیکھے گا کہ وہ خود بھی ناظر کے بجائے منظور بن گیا ہے۔ شہزاد کے ہاں ابھی اس تیسری آنکھ کے پوری طرح کھلنے کی نوبت تو نہیں آئی البتہ اس نے "روزن دیوار" سے جھانکنے کے عمل کا جائزہ لینا ضرور شروع کر دیا ہے، مثلاً

تذکرے کرتے ہیں جلتے ہوئے صحراؤں کے دشت کو دیکھتا ہے شہر کی دیوار سے تو

دشمنوں کی آنکھ سے تجھ کو چھپائیں کس طرح ہم نے خود روزن بنائے ہیں تری دیوار میں

خود اپنے آپ کا احساس کب رہا ہے مجھے میں اس لئے ہوں کہ اک شخص دیکھتا ہے مجھے

یہ شخص کون ہے جو شاعر کو چپکے چپکے دیکھ رہا ہے اور جو اپنے وجود کا احساس دلا کر شاعر کی حیثیت ناظر پر کاری ضرب لگا رہا ہے؟ جواباً یہ عرض کروں گا کہ یہ شخص شاعر کا وہ تیسری آنکھ والا ہم زاد (SELF) ہے جس کی زیارت تو شاعر کو ابھی نصیب نہیں ہوئی۔ لیکن جس کی آمد اسے مصافحہ طور سے شائی دینے لگی ہے۔

زمین کے تائیک گوشوں سے اٹھی تھی اک صدا میں نے پوچھا کون ہے؟ اس نے کہا کوئی نہیں

لیکن آپ اس شخص کے انکار پر نہ جاییے۔ یہ انکار حقیقت میں اقرار ہی کی ایک صورت ہے۔

آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ بڑھنے، رکنے اور دوبارہ آگے بڑھنے کا یہ سارا ڈرامہ شاعر کی ذات کے اندر کھیلایا گیا ہے۔ بلکہ یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ شاعر جب اپنے وجود کی رکاوٹ کو عبور کر کے آگے بڑھا ہے تو اس نے دیکھا کہ وہ خود ہی اپنے راستے میں سینہ تانے کھڑا ہے۔ یوں اسے خود کو دوبارہ عبور کرنے کی ضرورت پڑی ہے۔ شہزاد کے اس وضع کے اشعار کہ:

منزل ہے کہاں، تم کو دکھائی نہیں دے گی تم اپنے لئے آپ ہی دیوار ہوئے ہو

گوشہ دل کی خموشی کا تمنائی میں اور ہنگامے اٹھالایا ہے بازار سے تو

سیر عالم کے لئے نیکے تھے گھر سے شہزاد دو قدم بھی نہ چلے اور پھڑنا چاہا

اس بات پر دلالت ہے کہ شاعر نے آگے بڑھنے اور رکنے کی دو انتہاؤں میں بار بار سفر کیا ہے چنانچہ رکنے اور بار بار سفر میں مبتلا ہونے کا یہ عمل ہی شہزاد کی غزل کا مرکزی نقطہ ہے۔ میراجی چاہتا ہے کہ میں اسے آنکھ پھولی کا نام دوں اور شہزاد کو ایک ایسا شاعر قرار دوں جو اپنے آپ سے آنکھ پھولی کھیل رہا ہے۔ یوں کتاب کا عنوان ”جلتی بجھتی آنکھیں“ بھی تو آنکھ پھولی ہی کی ایک صورت ہے۔ چنانچہ اب کھلا کہ جب شہزاد نے کتاب کا نام تبدیل کیا تو اس لئے نہیں کہ کسی مہربان نے اس کا پہلا تجویز کردہ عنوان اچکا لیا تھا بلکہ اس لئے کہ ایک لمحہ خود فراموشی میں اسے محسوس ہوا کہ ”جلتی بجھتی آنکھیں“ کی نادر کیفیت ہی اس کی غزل کا اصل جوہر ہے۔